



# ડાનાલાલ

દસ વિવેચનલેખો ]

મનસુખલાલ ઝવેરી

લેખક તથા પ્રકાશક  
તરફથી  
સપ્રેમ પ્રેમ.

8G0.4' Nhan.  
Zarim  
33731



બી. પબ્લિશર્સ, પ્રાઇવેટ લિમિટેડ  
૩, રાઉન્ડ બેલ્ડિંગ, કાલનાદેવી રોડ, મુંબઈ ૨.

© મનસુખલાલ ઝવેરી

પ્રથમ આવૃત્તિ

૧૯૬૭

33731

કિંમત : રૂ. ૩.૫૦

પ્રકાશક :

કલુભાઈ વોરા,  
વોરા એન્ડ કંપની,  
પબ્લિશર્સ, પ્રા. લિમિટેડ,  
૩, રાઉન્ડ બિલ્ડિંગ,  
કાલબાદેવી રોડ,  
મુંબઈ ૨.

સુદ્રક :

પ્રભાતસિંહ ધનામદાર,  
પદ્મિકા પ્રિન્ટરી,  
વલાસણ, વાયા આણંદ,  
જિ. જોડા.



33724

स्व. श्री रामनारायण पाठकने

## નિવેદન

કવિશ્રી ન્હાનાલાલ વિશેના મારો દસ વિવેચનલેખોનો આ સંગ્રહ પ્રકટ કરતાં મને આનંદ થાય છે.

આ લેખો સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને ઉપયોગી નીવડ્યા હોવાનો મારો ખ્યાલ છે. એક અલગ સંગ્રહરૂપે આજે એ પ્રકટ થતાં, એની ઉપયોગિતા વધશે એવી મને આશા છે.

મનસુખલાલ ઝવેરી

## અનુક્રમ

૧ કવિશ્રી ન્હાનાલાલ દલપતરામ	૯
૨ ન્હાનાલાલનાં નાટકો	૪૯
૩ ન્હાનાલાલનું ગદ્ય	૫૫
૪ જયા અને જયન્ત	૬૧
૫ ન્હાનાલાલનો વસંતધર્મ	૯૦
૬ વિશ્વગીતા	૧૦૪
૭ ચિત્રદર્શનો	૧૩૩
૮ વસંતોત્સવ	૧૬૧
૯ વસંતોત્સવ — થોડીક અર્થચર્ચા	૧૬૮
૧૦ વસંતોત્સવ — થોડીક વધારે અર્થચર્ચા	૧૭૩-૧૭૯



## કવિ ન્હાનાલાલ હલપતરામ

કવિ ન્હાનાલાલના મધ્યાહ્ન જેવો ગૌરવલયો મધ્યાહ્ન આપણા સાહિત્યકારોમાંથી કોકનો જ તપ્યો હશે. સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્ય એમની આંગળાએ જેટલું નાચ્યું તેટલું લાગ્યે જ કોઈ ખીજની આંગળાએ નાચ્યું હશે. ગુજરાતી ભાષાની કાયાપલટ ન્હાનાલાલને હરતે થઈ એટલી લાગ્યે જ કોઈ ખીજને હરતે થઈ હશે. ન્હાનાલાલ જેટલાં વશીકરણ અને કામણ કાણે ગુજરાતી સાહિત્ય પર પાથર્યાં હશે ?

અને સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટે એમનું કયું ખીજ કોનાથી થાય. તેમ છે ? એમણે નાટકો લખ્યાં ને નવલિકાઓ લખી; ખંડકાવ્યો લખ્યાં ને જીર્મિકાવ્યો લખ્યાં; એમણે રાસ અને લજનો લખ્યાં; સાહિત્યની અને સમાજ - પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી; ધર્મનું એમણે મંથન કયું અને ઇતિહાસના સમભાવશીલ અભ્યાસની એક દૃષ્ટિ પણ આપી. સાક્ષરોનાં ચરિત્રો એમણે લખ્યાં અને સાક્ષરોની કૃતિઓનાં વિવેચનો કર્યાં. બાળકોનેય એમણે વિસારે પાડ્યાં નહિ ને શિક્ષણમાળામાંયે પોતાથી બનવું કરવાનું એ વીસર્યા નહિ. અને ભાષાન્તરો કરવામાં પણ એમણે નોનમ માની નહિ. આમ, બંની શકે તેટલાં બધાંયે ક્ષેત્રોમાં એ ફરી વળ્યા છે અને પોતાની બહુવિધ પ્રવૃત્તિદ્વારા મહાગુજરાતના સર્વતોમુખી સમુદ્ધારનાં સ્વપ્નાં રચી રહ્યા છે.

આજે સાઠ સાઠ વરસેય એ પ્રવૃત્તિ એવી ને એવી કર્તવ્યનિષ્ઠાથી વહી રહી છે. આજે પચાસ પચાસ પુસ્તકોનાં પ્રકાશન પછીયે શ્વાસ લેવાને એ થોભ્યા નથી. સામાજિક વિષમતા અને અન્યાયોથી કચરાઈ ગયેલા એમના હૃદયથી ગુજરાતની સેવાની ધૂન હજીયે વિરમી નથી.

એકલે હાથે એમણે દરિયો ખેંચ્યો છે ને હજીય ખેંડ્યે જાય છે. નહાનાલાલની કાર્યશક્તિનાં માપ કાણુ કાઢી શકે તેમ છે ?

આ અખૂટ કાર્યશક્તિએ અને અનેકવિધ પ્રવૃત્તિએ અનેકની આંખો આંજી દીધી છે. અંબર્ષ ગયેલી એ આંખમાંની કેટલીકે એમના ગુણને જ નીરખ્યા છે, કેટલાકે માત્ર દોષો જ ચૂંથ્યા છે. ગુજરાતે નહાનાલાલને મધ્યમ માર્ગથી નિહાળ્યા જ નથી. કાં તો એણે એમને પ્રશંસાથી મૂંઝવી દીધા છે; ને નહિ તો એમને નિન્દાથી ગૂંગળાવી દીધા છે. નહાનાલાલને માટે ‘કવિ,’ ‘મહાકવિ’ કે ‘કવિકુલશુરુ’ તો ઠીક, પણ ‘નહાનલદેવ’ જેવાં વિશેષણોયે સાંભળ્યાં છે. ને ‘નહાનાલાલ ને ?’ હા, પણ આપણે ધારીએ છીએ તેટલા બધા નહિ ! એવી ઉક્તિઓ પણ સાંભળી છે. અને બંને પક્ષ તરફથી નહાનાલાલને કંઈ પણ મળ્યું હોય તો માત્ર અન્યાય જ, એમ કહેવામાં કંઈ ખોટું નથી.

અન્યાય જ તો ? નહાનાલાલે પચાસ પુસ્તકો લખ્યાં એટલા પરથી જ એને મહાકવિ કે કવિકુલશુરુ કહી ખેસવામાં ન્યાય ક્યાંતો ? એમ તો આપણા સાહિત્યમાં પણ સોએક પુસ્તકો લખી નાખ્યાં હોય તેવા એકબે લેખકો ખીજ નથી ? એ બધા મહાકવિ શા માટે નહિ ? સંખ્યા પરથી જ સમૃદ્ધિનો આંક કાઢવો એ તો નરી મૂર્ખાઈ કહેવાય.

અને સાહિત્યના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં એમણે વિહાર કર્યો છે - નાટક, નવલિકા, કાવ્ય અને કાવ્યના વિલાસો, ગદ્ય, ચિન્તન ને અનુવાદ : આ બધા પ્રદેશોમાં નહાનાલાલ ફરી આવ્યા છે, એટલા માટે પણ એમને મહાકવિ કહી ખેસવામાં ન્યાયની કંઈ તુલા સચવાય છે ? ‘મહાકવિ’ થવા માટે આ બધાં લક્ષણો શું અનિવાર્ય છે ? એમ તો શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીથી શરૂ કરીને ગુજરાતના અનેક લેખકો અત્યાર પહેલાં ક્યારનાય મહાકવિ ગણાઈ ચુકાવા જોઈએ.

અને નહાનાલાલ આપણા સાહિત્યમાં અ - પૂર્વ નવીનતાનું તત્ત્વ લાવ્યા. આપણે ત્યાં લાષાનું આટલું સાહિત્ય, અલંકારોની આવી



કર્ણમંજુલ પદાવલિઓ, આવાં તેજ અને આવા તરંગ ન્હાનાલાલ પહેલાં ક્યારે હતાં જે ? ન્હાનાલાલ આંખ્યા, ને એમણે ગુજરાતની આંખો ઉઘાડી. ગુજરાતની પાસે તળ ગુજરાતી કહી શકાય એવી મનોરમ પદાવલિઓ એમણે મૂકી. નરસિંહરાવની કે ગોવર્ધનરામની ભાષાએ કદીયે અનુભવી ન હતી એટલી મીઠાશ ને એટલી મૃદુતા તેમણે ભાષામાં સાધી. કાન્તે કદપી ન હોય તેવી ગંભીર ને વિશાળ ભાવનાઓ એમણે આપણે ત્યાં ગાઈ. અને તેમની ડોલનશૈલી ? આવી શૈલી તો જગતેય ક્યારે નિહાળી છે ? ને એ ડોલનશૈલીમાં એમણે ધર્મવીરનાં ધર્મમંથન, કવિનાં કલ્પનોડુયન, રસિક યુવાનની રસેષણા, વીરના વીરવીરદોષ : શું શું નથી રેલાવ્યું ને નથી મ્હેકાવ્યું ! જે શૈલીએ આટઆટલા વિવિધ અને ઉન્નત ભાવોને ઝીલ્યા ને આખ્યા એ શૈલી નિષ્ફળ કેમ કહેવાય ? આવી સફળ શૈલીના નવસર્જક પણ ન્હાનાલાલ જ ને ? આટલી નવનવોન્મેષશાલિની પ્રજા ન્હાનાલાલ સિવાય ખીજી કોની છે ? આટઆટલી નૂતનતાના સર્જક ન્હાનાલાલ આપણા મહાકવિ છે.

આ વિચારસરણી પણ તપાસવા જેવી છે. આટલી અપૂર્વ નવીનતા આપણે ત્યાં એકલે હાથે લાવનાર કવિ ન્હાનાલાલ પહેલા ખરા; પણ એ નવીનતાને જ લીધે એ મહાકવિ, એ સિદ્ધાંત ખોટો છે. નવીનતા એ મહાકવિનું અનિવાર્ય લક્ષણ નથી. જગતના સર્વમાન્ય મહાકવિઓ — શેક્સપિયર, મિલ્ટન અને કાલિદાસ — લો. આ ત્રણમાંથી એકેએ સંજ્ઞું છે નઅશિખનવીન એવું કંઈ ? ખીજું બધું તો ઠીક, પણ પોતાની કૃતિઓનાં વસ્તુને પણ એ ‘શોધવા’ નથી ઊભા રહ્યા. પોતાના વ્યક્તિત્વને રંગે એમણે પોતાની પાસે પડેલા વસ્તુમાં નવા પ્રાણ અને નવાં સંજ્ઞવન રેલી દીધાં છે એ ખરું; પણ વસ્તુમાત્રને જ ભ્રષ્ટ્ર એ તો એમણે એ નથી ધડ્યું. વસ્તુની વાત જો બાળુએ મૂકીએ તો શેક્સપિયર-મિલ્ટનનો Blank verse અને કાલિદાસનાં અક્ષરમેળવૃત્તો : એ પણ પરાપૂર્વથી ચાલ્યાં આવતાં વાહનો છે. એમનું ધ્યેય વસ્તુ કે વાહનનાં સાધનો શોધવા ભણી નથી. એ તો ઉપલબ્ધ સાધનોમાંથી યુગ-

બળનાં સમગ્ર આંદોલનને ઝીલી રહે ને છતાંય અમુક યુગનું ન બની જાય એવા સર્વકાલીન સાહિત્યસર્જનનું જ ધ્યેય રાખે છે.

અને નવીનતા પોતે જ કેટલી સાપેક્ષ છે ? ગર્હ કાલની નવીનતા આજની પરંપરાગત રૂઢિ બની જાય છે; આજની નવીનતા આવતી કાલે જુનવાણી સ્વરૂપ તરીકે ઓળખાશે. નર્મદદલપતના યુગમાં અક્ષરમેળ છન્દોનો પ્રચાર નવો જ હતો. આજે તે ધરગથ્ય બની ગયો છે. નર્મદે મૂર્ત કરેલી સ્વાનુભવરસિક કાવ્યોની પ્રણાલી નર્મદના યુગમાં નવીન હતી. આજે તે પ્રણાલીએ આખું ગુજરાત પળે છે. અને તેજ એટલી હદ સુધી કે પરલક્ષી કાવ્યોનો યુગ જ જાણે આથમી ગયો હોય ! શ્રી. નરસિંહરાવ પ્રકૃતિદર્શનના લાવો લાવ્યા : તેમના યુગમાં, ૧૮૮૮માં, એ અપૂર્વ હતા; અને રમણભાઈ એમાં અંગ્રમ્ થયા. આખા ગુજરાતી સાહિત્યના વેરાન રણમાં એક ‘કુસુમમાળા’ જ એમને ‘મીઠી વીરડી’ લાગી. આજના વાચકને એમ લાગશે ? — અને ન લાગે તેમાં દોષ નથી વાચકને કે નથી ‘કુસુમમાળા’નો. ‘કુસુમમાળા’માં મૂર્ત થયેલા કાવ્ય-લાવો એ વખતે અપૂર્વ હતા; આજે પુષ્કળ પ્રચારને લીધે એ સામાન્ય બની ગયા છે. એ વખતે એ લાવો જેટલા આકર્ષક લાગ્યા તેટલા આજે ન લાગે એ સ્વાભાવિક છે. આજનો કવિતામાં પણ છલોછલ ઊછળતી — વૃત્તની, કલેવરની કે દષ્ટિબિન્દુની — નવીનતામાં જ અંગ્રમ્ જનારા વાચક-વિવેચકો લાણી આવતી કાલનો વાચક-વિવેચક પણ આ દષ્ટિ જ ઠેળવવાનો.

નવીનતા ખીજની ચન્દ્રકળા જેવી છે. અમાસના અંધાર ભેદીને એ જોગે ત્યારે અનેક આતુર આંખો તેના લાણી વળે. પણ ખીજની ત્રીજ ને ત્રીજની ચોથ થતાં તેરશ, ચૌદશ કે પૂનમ થાય; ત્યારે લાગ્યે જ કોઈ મુગ્ધ લાવથી એને જોવા થોભે. અંતે પાછી અંકેક કળા ઘટતાં ઘટતાં, પાછી અમાસ આવીને જોમે.

નવીનતાનુંય તેવું જ છે તો ! આપણે ત્યાં દીનજનવાત્સલ્યને કે એવો કોઈ ખીજે અપૂર્વ લાવ કોઈ લાવ્યું હોય. લાવની નવીનતાને

હોધે બધાં એના ભણી આકર્ષાય. અને એનાથી પ્રેરસાહન પામીને બીજા પદ્યકારે પણ એ અને એવા ભાવો ગાવાનું શરૂ કરી દે. નવીનતાને હોધે થોડા દિવસ તો એ આકર્ષણ ટકી રહે; પણ પછી ત્રીજની ચોથ, ચોથની પાંચમ ને પાંચમની છઠ થતાં થતાં છેક પૂનમ બને. અંતે અતિપરિચયની અવસ્થા થવી શરૂ થાય; અને ગાયકેાની સંખ્યા ઘટતાં ઘટતાં પાછી અમાસ આવે.

આમાં નવીનતાનું નિરપેક્ષ ધોરણ કયાં રહ્યું ? અને આવી સાપેક્ષ ‘નવીનતા’ની નિરપેક્ષ દૃષ્ટિએ કિંમત કેટલી ? ન્હાનાલાલને પણ આ ‘નવીનતા’ના તત્ત્વને હોધે જ મહાકવિ કહી બેસવામાં ઉતાવળ નથી થતી ? \*

એટલે ન્હાનાલાલ, કવિ કે મહાકવિ ને કંઈ છે તે આ ‘ગુણો’ને હોધે નહિ. કવિ-મહાકવિ થવા માટે તો બીજા ગુણોની આવશ્યકતા છે.

\* ‘Great men are more distinguished by range and extent than by originality. If we require the originality which consists in weaving, like a spider, their web from their own bowels; in finding clay, and making bricks, and building the house; no great men are original. Nor does valuable originality consist in unlikeness to other men. \* \* \* The greatest genius is the most indebted men. \* \* \* Every master has found his material collected, and his power lay in sympathy with his people, and in his love of the materials he wrought in. \* \* \* Great genial power, one would almost say, consists in not being original at all; in being altogether receptive; in letting the world do all; and suffering the spirit of the hour to pass unobstructed through the mind.’

(Essay on Shakespeare, or The Poet. 1850)

નહાનાલાલમાં તે ગુણો કેટલા પ્રમાણમાં છે તેનો નિર્ણય થવા માટે તેમના કવિત્વનો કસ ખીજી કસોટીએ ઉતારવો જોઈએ.

## ૨

નર્મદયુગને જો આપણે સંક્રાન્તિકાળ કહીએ તો નહાનાલાલયુગને આપણે સમન્વયકાળ કહેવો જોઈએ. નર્મદયુગના આમૂલકુચ્છેદક વિચારો જરા નરમ પડવા લાગ્યા હતા. સંસ્કૃત સાહિત્યના અભ્યાસને વિશ્વવિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમમાં સ્થાન મળ્યું હોવાથી જીનવાણી સાહિત્ય, સંસ્કૃતિમાંથી એ સૌન્દર્ય શોધવાની દૃષ્ટિ મળી હતી. અંગ્રેજીના અભ્યાસે જગતભરના મુખ્ય વિચારપ્રવાહોનાં દ્વાર ખોલ્યાં હતાં. ‘જૂનું તે સોનું અને નવું તે કથીર’ એ ભાવના તો નર્મદયુગમાં જ નાશ પામી હતી. અને ‘Novelty is beauty’ એ ભાવના આ યુગમાં નાશ પામવા લાગી. નરસિંહરાવ, ગોવર્ધનરામ અને કાન્ત : એ યુગની આ કવિત્રિપુટી પૂર્વપશ્ચિમના સંસ્કારસમન્વય માટે મથતી હતી. નરસિંહરાવે પાશ્ચાત્ય કલ્પનાકુસુમોની ઝોથે પણ આર્યભાવનાના પરિમલ મ્હેંકાવ્યા. પ્રકૃતિનું દર્શન પણ એમણે આર્યદૃષ્ટિએ જ કર્યું :

‘હર્ષજળમાંથકી કરું પાન કહી શોકનીરનું;  
શોકજળમાંથી હર્ષનું નીર મીઠું પીઉં ધીર હું.’

કહીને પ્રકૃતિમાંથી એમણે સમત્વ યોગ ઉચ્ચતેનો સનાતન આર્ય-સંદેશો સાંભળ્યો.

અને ગોવર્ધનરામે પણ એ જ આર્યદૃષ્ટિએ સમાજનું અવલોકન કર્યું. એમની ‘સ્નેહમુદ્રા’માં અને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં એ જ ઉત્કટ આર્યભાવના મધમધી રહી છે. જીર્ણ થતી જતી સંયુક્ત કુટુંબની સંસ્થાને, પશ્ચિમના ઉપાદેય અંશોનો સ્વીકાર કરીને અને પૂર્વના હેય અંશોનો ત્યાગ કરીને, ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન એમના જેવો કાણે કર્યો છે ? પૂર્વ અને પશ્ચિમના સુલગ કામળ રંગોને ઝીલતી ગુણસુન્દરીને

કાર્યેષુ મન્ત્રી કરણેષુ દાસી  
મોજ્યેષુ માતા શયનેષુ રમ્મા,  
મનોનુકૂલા સમયા ઘરિત્રી

ના આર્યઆદર્શના લાભ્ય જેવી કાણે ચીતરી છે ? સરસ્વતીચંદ્રની ગર્ભશ્રીમતા પણ આર્યભોમ પર જ ઊગેલી અને ઊછરેલી નથી દેખાતી ? સરસ્વતીચંદ્રના ત્યાગમાં ને વૈરાગ્યમાં, કુમુદના 'પ્રમાદધન મુજ સ્વામી સાચા'ના હૃદય મધી નાખતા યુગ્મનમાં, કે ખાવી થવાનાં નિરંતર સ્વપ્નાં સેવતી કુસુમના સરસ્વતીચંદ્રના અંતિમ પાણિગ્રહણમાં : આ જ આર્યત્વનો ધમકાર સંલગ્નાઈ નથી રહેતો ? પશ્ચિમે ઉઘાડેલાં એમનાં પ્રજ્ઞાનેત્રોએ આર્યત્વના ઊજળા અંશે દીઠા ને પશ્ચિમના પ્રશસ્ત અંશેની સાથે એમણે એનો સમન્વય કર્યો.

આમ, આ યુગ જ સમન્વયયુગ હતો. આ સમન્વયયુગના સંસ્કારોએ ન્હાનાલાલને ઘડ્યા. આર્યત્વના ઊજળા અંશેની શોધમાં એમની દૃષ્ટિ લગવદ્દગીતા અને ઉપનિષદો સણી વળી. સમન્વયની એમની દૃષ્ટિએ નર્મદ અને દલપત બન્નેને સમલાવથી ને સદ્લાવથી નિહાળાગ્યા. દલપતરામ તો તેમના 'પ્રથમ ગુરુ' હતા જ. 'શિશુત્વના એ પ્રત્યક્ષ દેવ એની ઉરપૂજના પ્રભુ.' (અર્ધશતાબ્દીના અનુલવખોલ. પૃ ૪૨) પણ નર્મદમાંથીયે એ પામ્યા 'નવો મહાછન્દ શોધવાનું સ્વપ્ન' અને એમનાં તપસ્સુસની પ્રેરણા' (એ. અ. ખો. પૃ. ૩૮). આમ કવિજીવનની ઊઘડતી ઉપામાં જ ન્હાનાલાલ સમન્વયના અને મતાન્તરક્ષમાના સંસ્કારો ઝીલે છે. અને એને લીધે જ એ આજસુધી બહિરંગે કૌતુકપ્રિયોના અગ્રણી હોવા છતાં અન્તરંગે તો સૌખ્યપ્રિય જ રહી શકે છે. લાષામાં, શૈલીમાં, છન્દોમાં : સર્વત્ર નવીનતા લાવવાનો એમનો આગ્રહ, પ્રચલિત છન્દોનિયમોનો સખળ અનાદર, ઉદ્વિગ્ત સ્વાતંત્ર્યપ્રેમકવનમાં તેમ જ જીવનમાં, ઊર્મિલ સ્પષ્ટ વક્તૃવ : આ બધાં ન્હાનાલાલનાં કવનમાં આદિથી અન્ત સુધી ઝળહળી રહેલાં કૌતુકપ્રિયતાનાં લક્ષણો છે.

અને એવાં જ લક્ષણો સૌષ્ઠવપ્રિયતાનાં પણ એમના કવનમાં સંગોપાંગ તરવરી રહ્યાં છે. સમાતન આર્ય સંસ્કારોનું સેવન અને તે માટેનો આગ્રહ : એ નહાનાલાલનો પ્રધાન મંત્ર છે. એમને પોતાની કવિતાદ્વારા ગાવો છે ભારતીય સંસ્કૃતિનો વારસો; ‘ભારતીય જનતા ભારત ભાવ’ જીવે એ માટે હતા એમના જીવનભરના પ્રયત્નો. કવિ પોતે જ કહે છે તેમ :

‘ભારતીય સંસ્કૃતિનો દલપતદીધો વારસો ને ભારતીય સંસ્કૃતિની કવિતાદીધી આશાજ્યોત : ભૂત ને ભવિષ્યના સમન્વય વર્તમાની જીવનવાડીઓમાં ઉતારવા પચ્યાસ વર્ષના મ્હારા જીવનપ્રયાસ તો હતા. ગંગા પેઠે ધૂળરોળાયેલી મ્હારી અર્ધી સદીનો જીવનસંદેશ આ છે : ભારત-જનતા ! ભારતીય ઇતિહાસ ને ભારતીય કવિતા જીવી જાણુ. ભૂત-કાળના ભારતસંસ્કારની વારસ થા; સુખદુઃખ ને સાહસસીલાની વર્તમાનની ભારતજીવનદહાણુ માણી જો; ભવિષ્યની ભારતીય આશા, આરથા અને આદર્શની કવિતાભાવનાઓનું જ્યોતિષ્પંખેરું થા.’ (અર્ધશતાબ્દીના અનુભવખેલ, પૃ. ૬૩)

પ્રાચીન સંસ્કૃતિ તરફનો આટલો આદર, પ્રાચીન સંસ્કારસ્વામી-ઓએ આપેલી કવિતધારા તરફ આટલોલો ભક્તિભાવ, સમન્વય માટેના-કૌતુકપ્રિયની માફક જીનવાણી સ્વરૂપના નાશના નહિ, પણ તેના અને નવીન સ્વરૂપના ઉદાત્ત અંશના સમન્વય માટેના - આવા જીવનભરના પ્રયત્નો : આ બધાંમાં કવિહૃદયની સુકુમાર સૌષ્ઠવપ્રિયતા ઝળકતી નથી ?

આ નિરવલ સૌષ્ઠવપ્રિયતાને આપણે એ સમન્વયયુગનું જ લક્ષણ ગણી શકીએ.

સમન્વયયુગનું ખીજું લક્ષણ એની ચિન્તનપરાયણતા ને તોલનશુદ્ધિ. જન્મથી વારસો એક સંસ્કૃતિનો મળ્યો હોય અને અબ્યાસમાં અને વાતાવરણમાં દહેરિયાં ખીજી સંસ્કૃતિનાં ઊઠતાં હોય ત્યારે ચિન્તન ને તોલન બન્નેની આવશ્યકતા અનિવાર્ય રહે જ. પરસ્પર લિન્ન એવી

એ મહાપ્રબળ સંસ્કૃતિઓ જીજ્ઞાસુ જીજ્ઞાસુને એકબીજાને ભેટતી હોય તે વખતે તટસ્થતા ન સાચવનાર એકનો કે બીજાના પૂરમાં ઘસડાઈ ગયા વિના ન રહે. સમન્વયના આવા સમયે સ્વભાવથી જ ચિન્તનશીલ ને તટસ્થ માણસો પાડે છે. જિમિલ પક્ષવાદોને દાખી દઈ ને, સારાસારાની ગંભીર આલોચના કરવાની વૃત્તિ ત્યારે જન્મે છે. અને પરિણામે, એ આખો યુગ જ એકંદર ગંભીર, ચિન્તનશીલ અને અભ્યાસરત બને છે. ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, કાન્ત કે ન્હાનાલાલ : હરકોઈ વ્યક્તિ હો. તટસ્થતા સાચવવાની. તેમની ચીવટ અને તેમનો જીવો અભ્યાસ આપણું ધ્યાન એવ્યા વિના રહેશે જ નહિ. પૂર્વગ્રહોથી તો એ પેઢી પણ મુક્ત નથી; પણ પૂર્વગ્રહોને બંને તોટલા હળવા કરીનેય સામા પક્ષના ગુણોને બહાર લાવવાની અસાધારણ ઉદાર શુદ્ધિ એ યુગમાં ફેટલી વ્યાપક દેખાય છે? નરસિંહરાવ, બળવંતરાય, ન્હાનાલાલ : બધામાં પોતપોતાના પ્રતિરુપધીઓનેય સહૃદય અંજલિ આપવાનો સ્વભાવ સ્પષ્ટ દેખાઈ નથી આવતો? તેમાંય ન્હાનાલાલ તો રહ્યા Sportsman; તેમના જ શબ્દોમાં કહીએ તો “ઝીલવાને તૈયાર, પ્રતિકાર કાળે પણ તૈયાર.” (અ. અ. ખો. પૃ. ૬૧)

તેમના જિમિલ સ્વભાવમાં પણ એ યુગની ચિન્તનશીલતા અને તોલનશુદ્ધિ ફેટલી વ્યક્ત થાય છે? કાવ્યો, ખંડકાવ્યો તો ફીક, પણ રાસ જેવાં હળવાં સ્વરૂપોમાં પણ ફેટલું ગંભીર ચિન્તન એમણે ફાંચ્યું છે? તેમના પ્રત્યેક કાવ્યમાં, ન્હાના સરખા એકાદ રાસમાં પણ ધ્વનિ તો હોય જ; અને ધ્વનિ પણ ગંભીર અને આહ્વાદભર્યો, ઉપરછલ્લો કે આછોતરો નહિ. એમનાં નાટકો, કાવ્યો, રાસો : બધી સર્જનાત્મક કૃતિઓનું મંડાણ ચિન્તન પર થયું છે.

અને તોલનશક્તિ માટે એમના વિવેચનનિબંધો ભણી આપણે વળીએ. ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે કવિ જ છે; અનેક ક્ષેત્રોમાં વિહરવા છતાં એ કવિ જ રહ્યા છે ને રહેશે. વિવેચક તરીકે એમનું સ્થાન ગુજરાતમાં નિર્ણયિત નથી થયું તેમાં ખોટું પણ ભાગ્યે જ છે. વિવેચક્યશ કરતાં એમનો કવિયશ

વધારે અમૂલ્ય છે. પણ એમણે જે જે વિવેચનનિબંધો લખ્યા છે તેમાં તેમનો અભ્યાસ અને તેમની તોલનશક્તિ પ્રતીત તો થાય છે જ. ‘કૂલપાંદડી’ને સાતને આસમાને ચડાવી દેવામાં કે ‘કલાપીના વિરહ’ને જગતસાહિત્યની કરુણપ્રશસ્તિઓમાં સ્થાન આપી દેવામાં કવિસુલભ ભિંમિલતા છે ખરી. એ જ ભિંમિલતાના પ્રેર્યા એ સ્થાને કે અસ્થાને — ઉ. ત. ‘કેકારવની પુરવણી’માં કે ‘અર્ધશતાબ્દીના અનુલવબોધ’ના ‘આભારવચન’માં (પૃ. ૧૨) — નરસિંહરાવ પર કે ઠાકોર પર પ્રહારો કરતાં ચૂકતા નથી. આ બધું ખરું, પણ સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં એ પોતાની ભિંમિલતાને દાખી દઈ ને ઉદાર તટસ્થતા કેળવવાનો પ્રયત્ન તો સદૈવ કરી જ રહ્યા છે.

સમન્વયયુગના ચિન્તનનું મુખ્ય મંડાણ સામાજિક પ્રશ્નો પર થયું. પાશ્ચાત્ય અને પુરાતન સંસ્કૃત સાહિત્યને પડછે આપણું તત્કાલીન સમાજજીવન મૂકવામાં આવે અને તેના વિરોધને સ્પષ્ટ ઉપસાવવામાં આવે તે સ્વાભાવિક છે. પ્રેમ, શૌર્ય અને મૃત્યુ : આ ત્રણ તો સાહિત્યનાં સનાતન મૂળ છે ને રહેવાનાં. પણ એ ઉપરાંત પ્રત્યેક યુગે સાહિત્યમાં એકાદ પ્રધાન પ્રશ્ન પણ લગે છે. આજે રાજકીય પરાધીનતા અને સામાજિક વિષમ ભેદોનો પ્રશ્ન જેમ આપણા સાહિત્યમાં લગ્યો છે તેમ નહાનાલાલના યુગમાં લગ્યો. લગ્નજીવનનો પ્રશ્ન. લગ્નજીવનની વિષમતાનો પ્રશ્ન ત્યારે પ્રધાન હતો. આપણા સમાજની બાળવિધવાઓ અને છતાં સૌભાગ્યે અખંડ વૈધવ્ય વેઠનારી અનેક અબળાઓની દુર્દશા પર આપણા ચિન્તકોની દૃષ્ટિ ત્યારે સફુથી પહેલી પડી. લગ્ન એટલે શું ? લગ્નનો આદર્શ શો ? લગ્નજીવનના પ્રશ્નમાં પુનર્જન્મને અવકાશ કેટલો ? આ પ્રશ્નો ત્યારે આપણા ચિન્તકોના મનમાં સતત ઘોળાયા કરતા અને સફુએ ચિન્તકો પોતા પોતાની રીતે એનો ઉકેલ આણવાને મથતા. શ્રી. નરસિંહરાવ ‘હૃદયવીણા’નાં વૈધવ્યચિત્રોમાં આ પ્રશ્નની જ મીમાંસા કરે છે. શ્રી. ગોવર્ધનરામ પણ ‘સ્નેહમુદ્રા’ના પૂર્વાર્ધના પ્રારંભમાં આ જ પ્રશ્નનો ઉકેલ લાવે છે — અલખત યૌવનસુલભ આવેશથી. ‘સ્નેહમુદ્રા’



ગોવર્ધનરામે પોતાના યૌવનમાં લખી : અને તેથી પુનર્જનની  
આવશ્યકતા તેમણે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં બતાવી :

હીઠા સર્વ મેં જગતમાં સાધ્ય ઉરક્ષય રોગ,  
કવિમુખથી જ અસાધ્યતાં સુણીએ તે તો ફેક.  
માટે વિરહી હૃદયશું જડાય અનુગુણ કાંઈ,  
હૃદય અન્ય, તો સ્નેહની સૃષ્ટિ પુનર્જન હોય.  
(સ્નેહમાં વટ અને પુનરુદ્ધાહ.)

પાછળથી, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની પૂર્ણાહુતિ કરી ત્યારે એમના આ  
વિચારોનો વેગ ધીમે પડ્યો. અને સરસ્વતીચંદ્રની સાથે કુમુદસુંદરીનાં  
પુનર્જન એમણે ન કરાવ્યાં. આમ છતાં પણ લગ્નજીવનની વિષમતા  
તેમના મનમાં નિરંતર ઘોળાયા કરતી તે તો ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માંયે  
દેખાઈ આવે છે.

ન્હાનાલાલને પણ આ પ્રશ્ન મૂંઝવે છે. એ નવોદા મુગ્ધાની  
મૂંઝવણથી શરૂ કરીને મરત અવધૂતની મનોદશા સુધીના લાવોના  
ગાયક હોવા છતાં મુખ્યત્વે તો પ્રેમના જ ગાયક રહ્યા છે. અને એ  
પ્રેમમાં પ્રણયદંપતીપ્રેમ તેમની કૃતિઓનું મહત્ત્વનું લક્ષણ છે. શ્રી.  
નવલરામ ત્રિવેદી કહે છે તે પ્રમાણે લગ્નસ્નેહ અને સ્નેહલગ્ન, એ  
બિંદુની આસપાસ જ કવિ ન્હાનાલાલની સર્જનસૃષ્ટિનું મંડાણ  
થયું છે.

કુમારાને તો કરમાવાનું,  
પછી હોય શું પુરુષ,  
કે સુંદરીની વેલ,  
લગ્ન પ્રાણવિકાસનું વ્રત છે,  
સ્વર્ગપંથનું પગથિયું છે,  
માનવબાલનો ધર્મ્ય માર્ગ છે,  
પરણવું તે તો પ્રભુતામાં પગલાં માંડવાં.

અને 'વિશ્વગીત' માં પણ સંસારની પરમ પ્રતિષ્ઠા દામ્પત્યમાં જ છે એમ કવિ કહે છે :

જગતનું પરમ સત્ય છે સંસાર  
ને સંસારનું પરમ સત્ય છે દામ્પત્ય.

'વસંતોત્સવ' માં પણ કવિ માને છે કે સરિતાને આરા તો બે જ હોય તેમ જગતમાં સુંદરીસંઘ બે જ પ્રકારના હોઈ શકે :

સ્નેહને આ તીર ને સ્નેહની પાર,  
કુમારિકા અને લક્ષ્મણતિની.

અને એમને લાગે છે કે

કુમારી તો અમાસની રજની,  
એકલી ને અંધકારને વગડે.

એકલો કૌમારલાવ પરમ પ્રેમ પરબ્રહ્મની દિવ્ય ભૂમિકામાં માનવીને લઈ જવાને અસમર્થ છે.

પ્રાણની પરમ ચેતના  
તો પ્રેમ છે.

એ પ્રેમનેા હૃદય એકલા કૌમારમાં ક્યાંથી થાય ? એકલું કૌમાર કંઈ પણ કરી શકે તેવું કવિને લાગતું નથી. એથી જ તો એ પ્રેમની સંકાંતિ કરી શકે તેવા કોઈ પ્રિયહૃદયની તેમને આવશ્યકતા જણાય છે :

સ્વચ્છંદ વ્યક્તિભાવની તેવી  
પ્રતાપવન્તી કૌમારની વિલાસવૃત્તિ  
પ્રિયહૃદયે સંચરતાં  
પ્રેમભાવના રૂપે પુનરુદય પામે છે.

એ પ્રેમભાવનાના પુનરુદય માટે એમને લગ્નની આવશ્યકતા લાગે છે. પરંતુ એ લગ્ન સાચું રહેલગ્ન હોવું જોઈએ. રહેલગ્ન હોય તો જ

માનવીના મંદિરે મંદિરે  
સ્વર્ગને સ્વર્ગના સ્વામીની

તરસી આંખને આંખી થાય.

જ્યાં જ્યાં સ્નેહલગ્ન છે

ત્યાં ત્યાં સંસારમાં સ્વર્ગ જ છે.

એ સ્નેહલગ્ન ન હોય તો સરસ્વતી અને નારદજીની માફક કંઈ કંઈ  
વ્યક્તિઓ કૌમારને સેવે ખરી; પણ તેમ છતાં

મનુજના લગ્નમાંડવા

નથી સુકાયા ને નહિ સુકાય.

તેથી જ કવિ કહે છે કે

સંસારશાસ્ત્રીઓ સ્નેહલગ્નને નહિ સત્કારે

તો ખોટી લગ્નવેલો ફાલશે,

ને પરાગવિહોણાં ફૂલનામી ફૂલ જેવાં

એતનનપ્ર ખાલકનામી ખાલકો જન્મશે.

આમ, સંસારમાં નરક પોતાનું અગ્નિમુખ ન ઉઘાડે તેટલા માટે  
કવિ ‘દેવજીવનની ઉદયરેખ’ જેવા સ્નેહલગ્નનું જ પ્રતિપાદન કરે છે.

એ સ્નેહલગ્નમાં ‘ફૂલજન આપે’ તે જ વરને વરવાનો પ્રશ્ન રહેતો નથી.

આત્મા ઓળખે તે વર

ને ના ઓળખે તે પર.

પરંતુ આત્મા જેને ઓળખે એ વર પણ કાન્તિકુમારી કહે છે  
તે પ્રમાણે ‘પતિ’ હોવો જોઈએ.

નહિ અધૂરો, નહિ સમોવડો

પણ પ્રાણેશ્વર જીવનનિયંતા.

એવા રસવીર નાવિકના કરકૌશલ્યમાં સુંદરી સંસારસાગરમાં  
પોતાની નૌકા ધીરી શકે, એને ‘અહોરાત્ર નમન’ નમી શકે અને  
‘પ્રેમથાળ લરી લરી’ પૂજી શકે.

આ સ્નેહલગ્ન બહુ સુકુમાર વસ્તુ છે. મૃદુતા અને નિર્દોષતાના  
પ્રતીક જેવી ‘શુદ્ધાળની પાંદડીઓ,’ ‘પ્રાણુઓકર્માં પ્રકૃલ્લતા’ અને

હૃદયના સિંહાસનમાં 'હુલાસ' હોય ત્યારે જ આશાનાં મંદિર મંડાય અને ત્યારે જ વસંતદેવની પધરામણી થાય. અને એ પધરામણી એકવાર થઈ ગયા પછી, પૂજારી કે પૂજારણ નિશ્ચિન્ત જનીને બેસી રહી શકે નહિ. સ્નેહજય થયા પછી પણ સ્નેહરક્ષણ તો કરવાનું રહે જ છે; એટલે જ તો યશદેવો કહે છે કે :

હું જે એ વ્રતની વ્રતિની હતી;  
ને હજી જે ધારીશ નિરન્તર  
એ વ્રતના વાઘા વસંતે વસંતે.

પરંતુ આશાપૂર્વક આરાધેલા અને જતનપૂર્વક જાળવેલા આવા સ્નેહલગ્નમાં પણ વિધિ વૈધવ્ય આપે તો ? 'વસંતોત્સવ'માં કવિ નહાનાલાલ આનો ઉત્તર આપે છે :

પ્રેમલગ્નની વિધવાને  
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી;  
દેહલગ્નની વિધવાને  
પ્રેમલગ્ન સમી મુક્તિ નથી.

પ્રેમલગ્નસમી મુક્તિ તો મળે વૈધવ્ય આવે ત્યારે ને ? ત્યાં સુધી દેહલગ્નવાળી કુમારીએ શું કરવું ? 'છન્દુકુમાર'માં જયદેવ એનો ઉત્તર આપે છે :

દેહલગ્નના તપોવનનાં તપસ્વીઓ  
સંયમ સાધો, શીલ પાળી,  
આત્માને ઇન્દ્રિયોમાં ન વહી જવા દે,  
પણ ઇન્દ્રિયોને આત્મામાં પરોવી રાખે.  
તે પુણ્યકર્મીઓ પ્રભુતામાં જ છે સદા..

આ સ્નેહલગ્નનો હેતુ શા ? 'જયં અને જયંત'માં કવિની લગ્નલાવના વિકસતી વિકસતી વિશ્વસેવામાં પરિણમે છે. પણ 'છન્દુકુમાર' અંક ૧ 'માં'એ લાવના એટલે સુધી નથી પહોંચતી. 'છન્દુકુમાર'માં તો

જયદેવ કહે છે તે પ્રમાણે, લગ્નનો હેતુ ‘માનવવેલનાં ફૂલન અને શોભન કાળે છે.’

કુમારી ! અવળે માર્ગે મા ઊતરશો :

પ્રભુનો આદેશ છે કે

પ્રાણ ખર્ચી પુત્ર સુજવા,

ને પુત્રને પીયૂષ પાઈ

મહાલાગ મનુષ્ય ખીલવવા.

આમ ‘કન્દુકુમાર’માં પણ કવિ લગ્નનો ઉદાર હેતુ જ કહ્યો છે. સંતતિનિયમનમાં કે ‘પશુતાના ખેલન’માં એમને શ્રદ્ધા નથી. એને કવિ પાપ જ ગણે છે. જયદેવ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે :

દેહ કે દેહીનાં સૌન્દર્યસામંથ્ય

કેવળ નિજના ઉપલોગાર્થે નથી.

આમ, કવિ ન્હાનાલાલની લગ્નલાવના આર્થત્વના અનુરાગથી છલકાય છે. એમાં વિલાસને માટે કેવળ શરીરના સુખ કે દેહની વાસના-તૃપ્તિને માટે જરા પણ અવકાશ નથી. લગ્ન કવિની દષ્ટિએ મન્વંતરોને સાંકળવાનો અને સંસારસરણીને સંજવન રાખવાનો એકમાત્ર ઉપાય છે. ‘જયા અને જયન્ત’માં પ્રેમનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ\* ઝીણવટથી આલેખીને કવિ લગ્નજીવનનું રહસ્ય સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે.

વામમાર્ગીઓના તમોગુણી અખાડામાં તો મદનરાજનાં જ ગીતો ગવાય છે.

‘શરીર એ જ છે સાચું;

આત્મા દીઠો હોય તે દાખવે.’ (જ. જ. જ. ૨.૧)

એ જ એ માર્ગનું જીવનસૂત્ર. અને

\* જયા અને જયન્તનો પ્રેમ સાત્ત્વિક; કાશીરાજ અને શેવતીનો રાજસી; અને વામાચાર્ય અને નૃત્યદાસીનો તામસી. આમ, પ્રેમનું ત્રિવિધ સ્વરૂપ કવિએ ‘જયા અને જયન્ત’માં આપ્યું છે.

‘અમારાં ચે લગ્ન છે, તમ જેવાં;  
તહમારાં જીવન જીવનનાં,  
અમારાં દિવસ દિવસનાં.’ (જ. જ. ૨.૧)

એ જ એમનું લગ્નનું દર્શન.

કાશીરાજશૈવતીના રાજસી લગ્નનું સ્વરૂપ એનાથો જુદા પ્રકારનું છે. શરીરનું આકર્ષણ એમાં ખરું; પણ સાથે સાથે આત્માનીયે ભૂખ પણ એટલી જ. ‘ખીલ્યો સુંદર શો બાગ!’ એટલું નહિ, પણ ‘મહી મધુરા પરાગ’ પણ ખરા- કાશીરાજ પોતે જ કહે છે :

‘દેહ છે દેહનો ભૂખ્યો,  
આત્મા છે આત્માનો તરસ્યો.’ (જ. જ. ૧.૫)

એ પ્રેમ ભર્મિલ નથી : અક્ષયતૃતીયા સુધી એને સંયમ પાળવો પડે છે, ને એ પાળે પણ છે.

ત્યારે જ્યાં અતે જ્યન્તનો સાત્ત્વિક પ્રેમ તો વળી આનાથીય જુદા પ્રકારનો છે. એમાં દેહની આવશ્યકતા જ નથી રહેતી.

‘પ્રેમ ત્યાં ન હોય કામવાસના :  
પ્રેમમાં નથી દેહની વાંધના.’  
‘જ્યાં જ્યાં આત્મા, ત્યાં ત્યાં શરીર.’  
નથી એ કંઈ બ્રહ્માંડ -

મીમાંસાનું ન્યાયસૂત્ર. (જ. જ. ૩. ૩)

તમોગુણી લગ્નનો હેતુ માત્ર ‘આજનો જ મહિમા’ ગાવાનો ને મંદિરમાં મનભર માણવાનો છે. રમેગુણી લગ્નનો અંતિમ હેતુ પ્રભેત્પત્તિનો ખરો; ત્યારે આ સર્વગુણી લગ્નનો હેતુ તો માત્ર વિશ્વસેવા સાધવાનો જ છે. સાત્ત્વિક લગ્નમાં લગ્ન સાધ્ય નથી રહેતું, પણ વિશ્વસેવાનું સાધન બની જાય છે.

લગ્નને આમ વિશ્વસેવાના સળળ સાધન રૂપે શ્રી. ગોવર્ધનરામ પણ જુએ છે. એમની ‘સ્નેહમુદ્રા’માં ને ‘સ્વસ્વતીચંદ્ર’માં આ વાત પ્રતીત થાય છે.

ઉત્કટ ધર્મલાવનાને પણ સમન્વયયુગના એક વિશિષ્ટ લક્ષણ તરીકે ગણી શકાય. નૂતન સંસ્કૃતિના તેજમાં ધર્મને નામે જડ ધાલીને ખેસી રહેલી રૂઢિઓ આથમવા લાગી હતી; પણ ધર્મ વિના અને ઈશ્વર વિના એ યુગને ચાલતું ન હતું. મનુષ્યની સર્વતોમુખી પ્રવૃત્તિનું એકમાત્ર પ્રેરકબળ એ યુગની દૃષ્ટિએ ધર્મ જ હતું. આ ધર્મલાવના પ્રચલિત ધર્મલાવનાની સાથે — ક્રિયાકાંડમાં અને એવી બાહ્ય ઉપાધિઓમાં પુરાઈ રહેલી ધર્મલાવનાની સાથે — મેળ ખાતી નથી. સમન્વયયુગની ધર્મલાવના તો આત્મવિશેષણ અને આત્મવિસર્જન પર રથપાઈ છે. એ ધર્મલાવના માત્ર ઈશ્વરચિન્તનમાં જ મ્હોરે એવું નથી. એ તો રાષ્ટ્રસેવામાંયે વ્યક્ત થાય ને લોકસેવામાંયે વ્યક્ત થાય. એ ધર્મ એટલે સેવાધર્મ: ॥

એ ધર્મલાવનાને લીધે જ તે યુગની કૃતિઓમાં આટઆટલી તપશ્ચર્યા વ્યક્ત થાય છે. એક ન્હાનાલાલની જ વાત કરીએ તોય માનવ-જીવનમાં સંયમની ને તપની આવશ્યકતા વિશે એમણે કેટલું 'બધું' ગાયું છે? એમની કઈ કૃતિનું 'મંડાણ સંયમ પર અને તપોમૂલક ત્યાગ પર નથી થયું? 'શતદલ પદ્મમાં પોટેલો પરિમલ' પામવાના એના પ્રયત્ન ક્યાં ક્યાં નથી થયા? 'ધન્દુકુમાર' 'જયા અને જયન્ત,' 'રાજર્ષિ ભરત,' 'પ્રેમકુંજ,' બધે જ આ ધર્મલાવના વિલસે છે.

કાશીરાજશેવતી અક્ષયતૃતીયા સુધી સંયમ પાળે; ધન્દુકુમાર એક વરસ સુધી વ્રત આચરે; 'પ્રેમકુંજ' નો નાયક બાર બાર વરસની તપશ્ચર્યા કરે; જયા અને જયન્તની તપશ્ચર્યા જીવનભર લંબાય : આમાં બધે સંયમનાં ને તપનાં જ ગીત નથી સુણાતાં?

ન્હાનાલાલનાં બધાં જ નાટકોમાં સંકળાયેલી અગમ્યતા અને ગહનતા પણ આ ઉત્કટ ધર્મલાવનામાંથી જ જન્મી છે એમ કહી શકાય. પુરુષાર્થ કરતાં પ્રારબ્ધમાં એમને વધારે શ્રદ્ધા છે. એ શ્રદ્ધા પણ આ મૂળમાંથી મ્હોરી છે. ઉપનિષદ, ભગવદ્ગીતા, શિક્ષાપત્રી, વૈષ્ણવી ષોડશ

અન્યો, વગેરેનાં ભાષાન્તરોનું ઝરણુ પણ આ જ ભાવના છે. ‘વિશ્વ-ગીતા’ના ‘પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ’ (૨-૫) અને ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ની ધર્મસમન્વયની મંગળ ભાવના પણ આ સમન્વયયુગની ઉદાત્ત ધર્મભાવનામાંથી જ પ્રકટી છે.

કવિની આ ધર્મસમન્વયની ભાવનાનો આટલો વિસ્તાર થયો તે સમન્વયયુગનાં પ્રેરકળળોને લીધે, પણ એનાં મૂળ તો કવિના આત્મ-વંશિક સંસ્કારોમાં જ આપણને મળે છે. માતાપિતાના વરદ હસ્તે એ આર્યભાવનાનાં મૂળ રોપાયાં.

સંચી’તી જન્મતાં વેળ આપે જે મુજ અંતરે,  
નિભાવ્યો આર્યતાએ એ, ને ખચાવ્યો પ્રભુવરે.

( પિતૃતર્પણ. )

એને કૂંપળો ફૂટી એના શાળાગુરુ કાશીરામ દવેના હાથે. ગુરુદેવે ખાળકનો પુરુષ સંજયો; તેને ‘સરસ્વતીની વીણા’ સંભળાવી; તેના ‘અંધકારનાં ખારણાં’ ઉઘાડ્યાં; તેનું ‘મેધાજનન’ કર્યું.

પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળાની કૂંચી તરીકે કવિ ‘Criticism of Life’ ‘આપણા સંસારપ્રશ્નોની પર્યેષણા’ આપે છે. પણ એ પર્યેષણા થયેલી છે કેવળ આર્યત્વની જ દૃષ્ટિએ. અનાર્ય એવું પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળામાં કશું છે જ નહિ. પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળા એટલે આર્ય-ત્વની ગુણગાથા, આર્યત્વની પ્રચારસંહિતા.

અને કવિ નહાનાલાલના નામ સાથે જ આપણી દૃષ્ટિ પાસે શું શું ખડું નથી થતું? કવિ નહાનાલાલ એટલે ગુજરાતના અગ્રણી કવિ ને નાટકકાર; નવલકાર ને નવલિકાકાર; નહાનાલાલ એટલે આપણા પ્રથમ પંકિતના ચિંતક, નિષંધકાર ને વિવેચક; નહાનાલાલ એટલે જીવનચરિત્રલેખક અને ભાષાન્તરકાર; નહાનાલાલ એટલે ગુજરાતી ભાષાના પ્રવાહને કોઈ નૂતન જ દિશાએ વાળનાર બલસદ્ર.

આમ નહાનાલાલ સાહિત્યના કયા ક્ષેત્રમાં ધૂમ્ધા નથી? નહાનાલાલની આ સર્વતોમુખી પ્રવૃત્તિ, ગુજરાતી સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટેના તેમના જીવનભરના આ એકનિષ્ઠ પ્રયત્નો, આટલું અવિચ્છિન્ન



શારદોપાસન : આ બધું એમના પુરોગામીઓમાંથી નર્મદ સિવાય બીજા કોનું સ્મરણ કરાવે તેમ છે ?

અને ન્હાનાલાલનું કવન જ શા માટે ? તેમનું જીવન પણ નર્મદનું જ સ્મરણ નથી કરાવતું ? તેમની મસ્ત મનોદશા, તેમની અણનમ વટ, તેમનો જલદ મિળજ; તેમનો ઉત્કટ દેશપ્રેમ અને એટલી જ અખંડ કર્તવ્યનિષ્ઠા : આ બધાં નર્મદનાં જ લક્ષણો નથી ? નર્મદ ‘જીવનભરનો જોદ્ધો’ હતો, તો ન્હાનાલાલ પણ ક્યાં હથિયાર મ્યાન કરીને ખેસી રહ્યા છે ? નર્મદના સ્પષ્ટવક્તૃત્વે તેના અનેક શત્રુઓ જન્માવ્યા હતા, તો ન્હાનાલાલનું સ્પષ્ટવક્તૃત્વ પણ ક્યાં બધાંને ફૂલની માળા જેવું લાગ્યું છે ? નર્મદનું માથું કલમને ખોળે ઢળેલું હતું, તો ન્હાનાલાલનું માથું ક્યાં મખમલમશરુને ઓશીકે ઢળ્યું છે ? નર્મદની ઉદારતા અને ન્હાનાલાલની ઉદારતા પણ સરખી નથી ?

અલગત, નર્મદનો યુગ અને ન્હાનાલાલનો યુગ બંને જુદા છે : એટલા પૂરતી બંનેમાં ભિન્નતા રહે; પણ એકંદર મૂળતરૂનો તો નર્મદનાં ને ન્હાનાલાલનાં સરખાં જ છે. ન્હાનાલાલ એટલે નર્મદની જ સંશોધિત આવૃત્તિ.

આ ન્હાનાલાલે આપણા સાહિત્યમાં આટઆટલું કયું ને હજીયે ક્યેં જ જાય છે : ક્યેં જાય છે એટલે જ એમની બધીયે કૃતિઓનું સમગ્ર દૃષ્ટિએ મૂલ્યાંકન અભારે ન થઈ શકે.

પરંતુ અભાર સુધીની કૃતિઓમાં કવિનું વ્યક્તિત્વ ઘણું અંશે પ્રકટ થઈ ચૂક્યું છે; અને હવે પછીની કૃતિઓમાં એ વ્યક્તિત્વના વિશેષ અંશે પ્રકટ થવાને અવકાશ બહુ ઓછો છે. એટલે એમની સાહિત્યસેવાનાં મુખ્ય મુખ્ય લક્ષણોની સમીક્ષા આપણે કરી શકીએ.

એ સમીક્ષા શરૂ કરતાં જ પ્રથમ યાદ આવે છે તેમનું કવિત્વ. અવટંકે ને ધર્મે, જીવનમાં ને કવનમાં એ મુખ્યત્વે કવિ જ રહ્યા છે. તેમનાં નાટકો ને નવલકથા, નવલિકા ને નિબંધો : ગમે તે કૃતિમાં પણ આત્મા તો કવિનો જ ઝળકે છે. ‘જયા અને જયંત’, ‘મન્દુકમાર’, ‘વિશ્વ-મીતા’ વગેરે કૃતિઓને નાટકો કહેવામાં આવે છે. નાટકો કહેવામાં આવે

છે એટલું જ નહિ પણ શેલોનાં Lyrical Dramas લાવનાપ્રધાન નાટકોની સાથે એ કૃતિઓને સરખાવવામાં આવે છે. તેમાંય ‘જ્યા અને જયન્ત’ તો રંગભૂમિ પર લજવાઈ ગયું છે, એટલે એ તો નાટક હશે જ એમ માનવાને કારણ પણ મળે છે.

પણ, વસ્તુ, પાત્રવિધાન કે સંવાદ : એક પણ દૃષ્ટિએ તેમાં નાટ્ય-તત્ત્વ દેખાય છે? એમનું ‘જ્યા અને જયન્ત’ લઈએ—કવિનાં ખીજાં નાટકો કરતાં એમાં વસ્તુ કંઈક વધારે છે એટલા માટે—પણ ‘જ્યા અને જયન્ત’નું વસ્તુ નાટક કરતાં વાર્તાને વધારે અનુકૂળ હોય તેવું નથી લાગતું? ‘જ્યા અને જયન્ત’ લજવાતું મેં જોયું નથી; પણ જ્યારે જ્યારે હું એ વાંચીને ઊઠ્યો છું, ત્યારે ત્યારે જાણે હું વાર્તા વાંચીને જ ઊઠ્યો હોઈ તેવો લાવ મને થયો છે; અને આજથી દસેક વરસ પહેલાં મેં જ્યારે એ પહેલી વાર વાંચ્યું ત્યારે, કાણ જાણે કેમ પણ, મને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું સ્મરણ થયેલું.\*

\* એ સ્મરણ કેમ થયેલું તેની પૂરી વિગતો અત્યારે યાદ નથી. પણ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદસુન્દરીનાં, તો ‘જ્યા અને જયન્ત’માં જયન્ત અને જયાનાં આત્મલગ્નની લાવના છે. સંભાં સરસ્વતીચંદ્ર ગૃહત્યાગ કરે છે; તો જન્માં જયાને ગૃહત્યાગ કરવો પડે છે. સંભાં સરસ્વતીચંદ્ર અકસ્માત્ ચંદુશૃંગના આશ્રમે જઈ ચડે છે. જન્માં જયા પણ અકસ્માત્ હરિકુંજના આશ્રમે જઈ ચડે છે. બન્નેને એ આશ્રમમાં જ પોતપોતાની મનોમૂર્તિઓને મળવાનું પ્રાપ્ત થાય છે. અને બન્ને ત્યાં જ વિશ્વસેવાના આદર્શ માટે દેહલગ્નના વિચારનો ત્યાગ કરે છે.

આટલાં મુખ્ય બિન્દુઓએ કદાચ એ સામ્ય સુઝાડયું હોય. ઉપરાંત ‘જ્યા અને જયન્ત’નું ‘એક દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના’ પણ કવિને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના નાટક સંબંધી પડેલી તકરાર’ પરથી થઈ. જુઓ : ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના નાટક સંબંધી પડેલી તકરારના ત્રો. ગજજર પંચ હતા. પણ રસાયનશાસ્ત્રને તો જેમ પ્રત્યેક પ્રયોગ-કોઈક નિયમનું મૂર્ત સ્વરૂપ છે તેમ, તે કલ્પનાપ્રધાન રસાયનશાસ્ત્રી સન્મુખ તો એ તકરારના પરમાણુઓમાં આધુનિક નાટકની

‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના તો કુમુદસુન્દરી અને સરસ્વતીચંદ્રના શુદ્ધિધનને ઘેર અને ચંદુશૃંગ પરના મિલન જેવા ફેટલાક પ્રસંગો હજીયે રંગભૂમિ-ક્ષમ કહી શકાય. પણ ‘જયા અને જયન્ત’માં એવા તીવ્ર અને કરુણતમ મન્યનવાળો પ્રસંગ એક પણ નથી. એટલે પ્રસંગની દૃષ્ટિએ ‘જયા અને જયન્ત’ — એક કરતાં વધારે વખત રંગભૂમિ પર ભજવાઈ ગયું હોવા છતાં — મને તો નિષ્ફળ લાગે છે.

અને પાત્રનિરૂપણમાં ન્હાનાલાલ લાગ્યે જ ઠદી સફળ થયા છે. ન્હાનાલાલનાં પાત્રો એટલે માત્ર ભાવનાઓ, વ્યક્તિત્વ જેવું કશું પણ એમનાં પાત્રોમાં ન મળે. એકાદી કોઈ ભાવનામાં થોડાંધણા આંછાપાતળાં રંગો પૂરીને જાણે ચીતરી દીધી હોય તેવી એમની પાત્રસૃષ્ટિ છે. એમનો જયન્ત કે ઇન્દુ, ભરત કે સૌભાગ્યચન્દ્ર : કોઈ પણ નાયક લઈએ.

સ્નેહના શ્રમ સહુના ફળજો !

સિધાવો, મા રોકાવ આજ.

સ્નેહીની સેવા કરો,

સેવાનાં ફળ ફળશે તમારાં.

આ ઉક્તિઓ આ ચારમાંથી કોઈના પણ મોઢામાં મૂકી હોય તો ભળે તેમ નથી ? સાધારણ રીતે, આ ઉક્તિઓનો બોલનાર કાણ હશે તેની ખબર પડી શકે તેમ નથી. અને એ દોષ જ પાત્રવૈશિષ્ટ્ય સર્જી શકતો નથી.

ન્હાનાલાલનાં પાત્રોમાં જેમ વૈવિધ્ય નથી, તેમ પાત્રગત સંકુલ મનો-

સુધારણાનો મહાપ્રશ્ન ખરો થયો હતો. મને પણ એક દૃશ્ય નાટક લખવાની સૂચના થઈ.

(‘જયા અને જયન્ત’ની પ્રસ્તાવના)

આમ ‘જયા અને જયન્ત’ની રચનાનું એક કારણ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પણ ખરું, એટલે પણ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની છાયા જાણ્યેઅજાણ્યે ‘જયા અને જયન્ત’ પર વર્તેઆછે અંશે પડે.

દશાનું આલેખન પણ નથી. તેમનાં સારાં પાત્રો સદાયે સારાં જ રહે છે. ખરાબ પાત્રો એકલાં ખરાબ જ રહે છે. તેમનાં સારાં પાત્રોને પાપ કે મોહની લાલચોથી લોભાવાનો પ્રસંગ જ મળતો નથી; ખરાબ પાત્રોમાં ઉચ્ચ કહી શકીએ તેવા એકાદ અંશનેય સ્થાન નથી. તેમનાં પાત્રોમાં જીવન ધબકી રહેતું નથી, ચેતન થનગનતું નથી, જોખન ઊછળતું નથી. જ્યાં, જ્યંત, ઇન્દુ, વિલસુ, સૌભાગ્યચંદ્ર, યશ—બધાં, થનગનતા યૌવનમાંય કેવાં ડાહ્યાંડમરાં, કેવાં સારમાણુસાર્ધવાળાં વેદિયાં લાગે છે ! જીવનની રેખા સરખીયે દેખાય છે તેમાંના કોઈમાં ? તેમને સર્જતી વેળા કવિ જાણે કવિ મટી જઈને ધૂળા નિશાળના શિક્ષક બની જાય છે. ડોળા ફાડીને તે ‘એક હાથ,’ ‘બે હાથ,’ ‘અદબપલાંઠી’ના હુકમ છોડે છે. ને આ ચેતનહીન ચેતનવ્યક્તિઓ હાથ ઊંચા કરે છે ને અદબપલાંઠી વાળે છે.

આ નિર્જીવ અને વૈવિધ્યહીન આલેખનને લીધે જ કવિની પાત્ર-સૃષ્ટિ આપણા હૃદય પર સમાધિનું આવરણ ચડાવી શકતી નથી, આપણને બ્રહ્મના આનંદનો અતુલવ કરાવી શકતી નથી. તેમની પાત્રસૃષ્ટિમાં જો કંઈક સજીવ કહી શકાય તો ઐતિહાસિક નાટકો અને ‘વિશ્વગીતા’ના પંચવટીને પુણ્યતીર્થની અને ભરતગોત્રનાં લજ્જભચીરની પાત્રસૃષ્ટિ. એ પાત્રસૃષ્ટિની સજીવતા પણ કવિની સર્જકતા કરતાંય પાત્રોના આપણી સાથેના ચિરપરિચયને લીધે છે એમ હું માનું છું. ઘૂટણિયાં તાણતાં ત્યારનાં આપણે સીતાના ને દ્રૌપદીના પરિચયમાં આવ્યાં છીએ. એમનાં નામ સાંભળતાં જ આપણા હૃદયના અનેકાનેક સંસ્કારો જાગ્રત થઈ જાય છે, અને આપણે આપણી જાતને તેમના પ્રવાહમાં તણાવા દઈએ છીએ. આ નામમાં જ એવું કંઈ વશીકરણ ભર્યું છે કે એ નામ તોળના ગમે તેવા આલેખનનેય આપણે સહી લઈએ છીએ. કવિની એ પાત્ર-સૃષ્ટિની સજીવતા આ નામમન્ત્રના મહિમાને લીધે જ છે, એમ કહી શકાય.

અને પાત્રસૃષ્ટિ જ્યાં આટલી નિર્જીવ હોય, ત્યાં સંવાદોમાં સજીવતા કેવી રીતે આવે ? એમના દેવર્ષિ કે નેપાલી જોગણુ, પાંખડી કે પારધિ,

જ્યા કે નૃત્યદાસી, ઈન્દુ કે વામાચાર્ય : જે હોય તે બધાં જ ડોલન-  
શૈલીમાં ગોલે એટલું જ નહિ, પણ બધાં જ પોતાની વાણીને તેજઘડયા  
શબ્દોથી મટે :

ને કુંવરી ! તું ચે હાચી;  
વનની રાણી થવા જેવી હો.  
હરિણી પાણીપન્થી  
પણ તું તો વાયુવેગી.

થા મહારા ઝુંડની મહારાણી  
મોરપીંછનો મુગટ માથે,  
ને પર્વતના રાજમહેલ ! (જ. જ. ૨.૪.)

આપણે ત્યાં તો હીક, પણ જ્યાં સાડી નખાણું ટકા પ્રજાએ અક્ષરમાન  
લીધું છે એવા દેશના પારધિની જીભેય આ શબ્દો કહી ચડી શકે તેમ  
લાગે છે ? સંવાદોની આવી કલાને સફળ કર્મ રીતે કહી શકાય ?

આમ વસ્તુ, પાત્રાલેખન કે સંવાદ : કોઈ પણ દૃષ્ટિએ નહાનાલાલનાં  
નાટકો સફળ નથી.

અને જેવું નાટકોનું તેવું જ તેમની લલિત વાડમયની ખીજ  
કૃતિઓનું. તેમની નવલિકાઓમાં નવલિકાનાં તત્ત્વો નથી; નવલકથામાં  
નવલકથાનાં તત્ત્વો નથી. નહાનાલાલ સર્જનાત્મક સાહિત્યના કાન્યેતર  
કોઈ પણ અંગનું આલેખન કરે તેમાં લાગ્યે જ સફળ થાય છે અને  
તેમ છતાં પણ એમનું વશીકરણ તો એનું એ રહે છે. નથી આપણે  
તેની કૃતિઓ વાંચતાં અટકતા; નથી તેમના તરફ આપણને અભાવો  
થતા; નથી તેમના વિશેનું આપણું માન ઓસરતું. કવિનું કોઈ પણ  
પ્રકાશન વગર જાહેરખપરે, વગર અવલોકને કે વગર અભિપ્રાયે ખપી  
જાય છે એ એક પ્રસિદ્ધ હકીકત છે. એમનાં સારાંનરસાં કોઈ પણ  
પ્રકાશનની અમુક પ્રતો તો આપોઆપ ખપી જાય તેવડો વાચકવ

તો તેમણે મેળવી લીધો છે અને તેના કરતાંય અતિશય વિશાળ તો તેમનો પ્રશંસક વર્ગ છે. આ બધી મહત્તાનું ને લોકપ્રિયતાનું કારણ શું ? કવિનાં પ્રકાશનોમાં એવું તે ક્યું તત્ત્વ રહેલું છે કે તેને જોતાં જ આપણો વાચકવર્ગ અહોભાવથી ભરાઈ જાય છે ?

કારણોમાં પ્રથમ તો મને લાગે છે એના કવિનું નામ. કવિ નહાનાલાલનું નામ જ એમની ગમે તે કૃતિને પ્રશસ્ત બનાવી શકે તેમ છે. એમનો ઉત્કૃષ્ટ કવિયશ એમના વાચકોનાં હૃદયમાં સબળ પૂર્વગ્રહ જન્માવે છે; અને નહાનાલાલ કવિ તરીકે જેટલા સારા છે તેટલા જ નાટકકાર કે નવલકાર તરીકે પણ હશે એમ પહેલી પળે ઈસાવી દે છે અને શ્રદ્ધાળુ ભક્તની આંખમાં જેમ એના ઇષ્ટદેવની મૂર્તિની કુરૂપતા વસતી નથી તેમ કવિના વાચકની આંખે કૃતિની ક્ષતિઓ ચડતી જ નથી.

આ નબળાઈ માત્ર આપણી જ નથી, આપણા યુગની જ નથી; એ તો 'સર્જનજૂતી' ને સર્વવ્યાપી છે. કેઈ પ્રબળ વિભૂતિના વ્યક્તિત્વને આપણે એના જીવનનાં અનેકવિધ પાસાંઓમાં એવું સેળસેળ કરી દર્શાવે છીએ કે એમાંનું એક પણ પાસું આપણે કેવળ તટસ્થ દૃષ્ટિબિન્દુથી જોઈ શકતા જ નથી. રવીન્દ્રનાથ કવિ તરીકે વિશિષ્ટ સિદ્ધિને પ્રાપ્ત કરે, એટલે ચિત્રકાર તરીકે પણ એ પ્રથમ પંક્તિના જ હોય એમ આપણે માની લઈએ છીએ. મહાત્માજી સંત તરીકે અદ્વિતીય અને રાજકીય નેતા તરીકે અપૂર્વ, એટલે શુદ્ધ સાહિત્ય વિષેના એમના વિચારો પણ પ્રમાણભૂત ગણાવા જોઈએ. અને આમ જ આપણાં 'ઘરદીવડાં'ના પ્રસંગોમાં પણ બનતું આવ્યું છે. આપણે ભૂલી જઈએ છીએ કે જીવનની જુદી જુદી કાર્યદિશાઓમાં જ નહિ, પણ એકની એક કાર્યદિશામાં પણ માનવીનું પોત એકસરખું જ રહેતું નથી. જીવનની કોઈ પરમ ધન્ય પળે થઈ ગયેલા આત્મકળાના આવિષ્કારની લગોલગ તો એ જ સર્જકની ખીજ કોઈકૃતિ પણ લાગ્યે જ આવી શકે. તેમ છતાં પણ મુગ્ધતાથી, પક્ષપાતથી, તટસ્થતાના અભાવથી કે વિરોધની અશક્તિથી આપણે એની વિશિષ્ટ કાર્યદિશાનાં જ નહિ, પણ ખીજ બધી દિશાઓનાં ફળોને પણ વધાવતા જઈએ છીએ.

પરંતુ આ પહેલું કારણ તો સર્વસામાન્ય છે. જેટલે અંશે એ કવિ ન્હાનાલાલને લાગુ પડે તેટલે અંશે એ આપણા ખીબ સિદ્ધહસ્ત લેખકો, ખળવન્તરાય ઠાકોર, નરસિંહરાવ દીવેટિયા, કાન્ત, ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠી કે ધૂમકેતુનેય લાગુ પડે. એટલે આપણે કવિ ન્હાનાલાલની મહત્તાના વિશિષ્ટ લક્ષણ-કવિત્વ-ને જ તપાસીએ.

આપણે પ્રથમ જોઈ ગયા તેમ, સર્જનાત્મક સાહિત્યના અંગે-અંગમાં વિહાર કરવા છતાં પણ ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે કવિ જ રહ્યા છે. એમની પ્રત્યેક કૃતિમાં આ લક્ષણ ઝળમળી રહે છે, એટલું જ નહિ પણ એમની ફેટલીક કૃતિઓની ખામીઓનાં મૂળ તરીકે પણ અમુક અંશે તો આ લક્ષણ જ જવાબદાર છે. એટલે એની જ ફેટલોક વિશિષ્ટતાઓનું દર્શન કરવું રસપ્રદ થઈ શકશે.

અને એ દર્શન શરૂ કરતાં જ પ્રથમ યાદ આવે છે કવિની ભાષા : ન્હાનાલાલ પહેલાં ગુજરાતી ભાષાએ આવું તેજ, આવું લાસિત્ય, આટલી ટામળતા ને આટલો રંગદષ્ટિ ક્યારે જોઈ હતી ? ન્હાનાલાલને હાથે થયો તેટલો ભાષાને વિકાસ, એક ગોવર્ધનરામને ખાદ કરતાં, ખીબ કોને હાથે થયો છે ? સંસ્કૃત, ફારસી, ગુજરાતી અને કાઠિયાવાડી લોકસાહિત્યના શબ્દોનું સુરેખ સંમિશ્રણ કરીને ગુજરાતી ભાષાને આવો ઓપ ન્હાનાલાલ પહેલાં કેણે આપ્યો છે ? ‘વસન્તોત્સવ’ ખહાર પડ્યું ત્યારથી જ ગુજરાતી ભાષામાં નવા યુગનો હિદય થયો. ગોવર્ધનરામભાઈની ભાષા ધીરગંભીર યૌવના જેવી હતી. નરસિંહરાવ-ભાઈની ભાષા શાન્ત, સ્વચ્છ, નિર્મળ કુલવધૂ જેવી થઈ; ન્હાનાલાલે એને રમતિયાળ ખાલિકા જેવી બનાવી દીધી. પ્રૌઢતા અને ભવ્યતાનો એણે ત્યાગ કર્યો નહિ; પણ એમાં ચાપલ્ય અને કાન્તિનાં અપૂર્વ તરવો ભળ્યાં.

કવિ ન્હાનાલાલમાં ઉચ્ચ કાવ્યતરવ રહેલું છે કે નહિ, કવિનાં કાવ્યોમાં વાચ્ય કરતાં વ્યંગ્ય વધારે છે કે નહિ, કવિની શબ્દગૂંથણી પાછળ કોઈ ઉન્નત હેતુભાવ, કોઈ આત્મખલલાવન્તો રસરસો છે કે

એવો અનુકર્તા કવિનો કાર્જના દીઠામાં આવ્યો છે? એમનું અનુકરણ કરવા જતાં જનાર્દન પ્રભાસકરના હાથ હેઠા પડ્યા. અંબરવાળા લતીફે ઠોકરો ખાધી. ‘કોફિલ’ પોતાની ચાલનેયે ભૂલી ગયા. માત્ર કેશવ શેઠ જ એમાં કંઈક સફળ થયા. બાકી તો કવિનું શૈલીપ્રભાંડ બ્રહ્મે પાથર્યું છે તેમાં કવિ એકલા જ ઊડી રહ્યા છે.

અલખત, આ વિધાન કરતી વેળા આપણે એક હકીકતને ન ભૂલીએ. આ શૈલીનું ગંભીરતાથી અનુકરણ કરવું અઘરું છે એ ખરું, પરંતુ ઉપહાસ માટે એથી વધારે અનુકૂળ શૈલી ભાગ્યે જ મળે તેમ છે. ગંભીરતાથી એને અપનાવવા જનારા કવિ નહાનાલાલ સિવાયના લેખકોને ઉપહસનીય બનાવવામાં એ સફળ થઈ છે, એટલું જ નહિ પણ ઉપહાસ માટે એને વાપરનારા લેખકોના હાથમાં પણ એ એટલી જ સફળ થઈ છે. મોટાલાલનું ‘પ્રભાતનો તપસ્વી’ ને સુંદરમનું ‘એક રસનાટિકા’ આનાં સરસ ઉદાહરણો છે. મુનશી અને રમણલાલનાં નાટકોના ‘કવિ’ઓ બહુ સફળતાથી આ શૈલીનું અનુકરણ કરી શકે છે. પ્રો. ઠાકરના ‘સોવિએટ નવજીવાની’નો શંખરાજ ચારણદાનજી, પણ ક્યાંક ક્યાંક આ શૈલીમાં ખીલી ઊઠે છે. અને આ પરથી જ્યાં જ્યાં કવિનું પાત્ર ઉપહાસ કરવા માટે સરજવાનું હોય, ત્યાં ત્યાં તેના મોઢામાં આ શૈલી મુકાવી જોઈએ એવી પ્રણાલિકા આપણે ત્યાં બંધાઈ ગઈ છે.

આમ, આ શિવધનુષ્યનો ઉપયોગ માત્ર નહાનાલાલને જ આવડે છે. અને નહાનાલાલને આવડે છે એટલું જ નહિ, પણ ખીજા કોઈને આવડતો નથી. નહાનાલાલે એ શૈલીમાં ગમે તેટલી સફળતા મેળવી હોય, પણ તે માત્ર વ્યક્તિગત છે. અને વ્યક્તિગત સફળતાનું મૂલ્ય, સર્વ-

---

એ સંપ્રદાયની અંસર ઝીલનારા સામળદાસ ગાંધી, છેલ્લશંકર વ્યાસ, વગેરે લેખકો, મુનશીના અનુકર્તાઓમાં ‘શુજરાત’ સંપ્રદાયના લગભગ ઘણા ખરા લેખકો, બટુભાઈ, ધનસુખલાલ; લીલાવતી, વગેરે.



કાલીન દષ્ટિએ, ઝાઝું આંકી શકાય નહિ. મહાકાવ્યને અનુકૂળ તત્ત્વો એ શૈલીમાં હોત તો અત્યાર પહેલાં જ એમાં અસંખ્ય પ્રયોગો થઈ ચૂક્યા હોત અને પૃથ્વી છન્દના આટલા પ્રચાર માટે અવકાશ ન રહેત.

એક બીજી રીતે પણ આ મુદ્દો સ્પષ્ટ થશે. આજે ગુજરાતમાં છન્દોના આટઆટલા પ્રયોગો થાય છે. ઉપજાતિ - વસન્તતિલકા, શિખરિણી - સ્ત્રાધરા, પૃથ્વી - સ્ત્રાધરા, પૃથ્વી - અતિપૃથ્વી, મન્દાકાન્તા - સ્ત્રાધરા, વગેરે છન્દોનાં અસંખ્ય મિશ્રણો થાય છે. મિશ્રોપજાતિ, પૃથ્વી અને અતુલ્કુપ તો ઠીક, પણ શિખરિણી અને શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવા છન્દોને પણ પ્રવાહી બનાવવામાં આવે છે. છંદની પંક્તિઓની અને ચરણોની સંખ્યામાં પણ વધારોઘટાડો કરવામાં આવે છે. છંદને અદ્વયગેય અને ત્ર્યગેય બનાવવા માટે તેમાં શ્રુતિભંગ, યતિભંગના પ્રયોગો કરવામાં આવે છે. આ બધું થાય છે ખરું; પરંતુ એ કરવા માટે કોઈને કોઈ પ્રકારના છંદની આવશ્યકતા તો નવકવિઓને પણ રહે છે. કવિમાનસ જે છન્દને - છન્દમાં રહેલાં બંધનોને નહિ પણ એમાં રહેલાં સંવાદને - સ્વભાવથી જ ન ઝંખતું હોત, તો આ છંદોને ક્યારનાયે ફગાવી દેવામાં આવ્યા હોત અને અત્યારની કવિતાનું કાડિયારું ડોલનશૈલીથી જ ઊભરાતું હોત.

લાપા અને શૈલી સાહિત્યનાં અવિયોજ્ય અંગ છે એ ખરું. કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિની સમીક્ષા એમની સમીક્ષા વિના અધૂરી ગણાય એ પણ ખરું. તેમાંય જે આપણે What oft was thought but never so well expressed એ લક્ષણને માન્ય રાખીએ તો એનું મહત્ત્વ અધિકતર વધી જાય એ પણ ખરું. પરંતુ લાપા અને શૈલી જ સાહિત્ય નથી. લાપા અને શૈલીમાં જ અટવાઈ જનાર લાગ્યે જ આગળ વધી શકે છે. કવિની મનોરમ લાપા અને અપૂર્વ શૈલીથી મંત્રમુગ્ધ બની જઈને એમને 'ન્હાનલદેવ' કહી બેસનાર વ્યક્તિઓને મેં જોઈ છે. અને આજ સુધી પણ એ વ્યક્તિઓ કવિની

ભાષાનાં વખાણ કરવાથી વધારે આગળ નથી ગઈ, એ મારો અનુભવ છે. ભાષાના જ સૌન્દર્યમાં રાચવું ને શબ્દોના સંગીતથી જ ડોલી ઉઠવું એ તો પ્રાથમિક મનોદશા છે. કવિત્વ ભાષા દ્વારા વ્યક્ત થાય છે એ ખરું, પણ કવિત્વ ભાષામાં જ આવીને નથી વસતું. એટલે આપણે હવે કવિ નહાનાલાલના કવિત્વના આંતરદેહ તરફ જ વળીએ.

અને એ આંતરદેહ તરફ વળતાં પ્રથમ જ નજરે પડે છે એમનો વિસ્તાર. હું નાટક, નવલકથા, રાસ, નિષંધો વગેરે સ્વરૂપોના વિસ્તારની વાત નથી કરતો. સર્જનાત્મક સાહિત્યનું એવું પ્રત્યેક અંગ ને પ્રત્યેક ઉપાંગ ખીલવ્યું હોય અને છતાં કહેવાનું માત્ર થોડું જ હોય ને તેનું તે જ પુનરુક્ત થતું હોય, તો એવા વિસ્તારની કશી કિમ્મત નથી. હું તો દર્શન (vision) ના વિસ્તારની વાત કરું છું. અનેકવિધ અને સંકુલ માનવજીવનનાં ફેટલાં પાસાંને કઈ દૃષ્ટિથી કવિએ જોયાં તેના પરથી એ દર્શનનું માપ નીકળી શકે.

એ યુગના કવિ નરસિંહરાવભાઈ એ મુખ્યત્વે પ્રકૃતિ, પ્રેમ અને મૃત્યુ પર જ લખ્યું. કલાપીએ મુખ્યત્વે પ્રેમની વ્યથા અને સૂક્ષ્મવાદ અને અમુક અંશે પ્રકૃતિ અને જૂતદયાનું ગાન કર્યું. બોટાદકરે માત્ર ગ્રામજીવન અને ગૃહજીવનના સૌન્દર્યને બિરદાવ્યું. ઠાકોરે પ્રેમનું અને માનવહૃદયની ભિન્નિઓનું આલેખન કર્યું. કાન્તે પણ મુખ્યત્વે પ્રેમની કરુણાનો જ - પ્રો. રવિશંકર જોશી પોતાના એક લેખમાં સરસ રીતે બતાવે છે તેમ, ‘પ્રેમ છે, એટલા માટે પ્રેમ માગી શકું નહિ ?’ એ પ્રશ્નનો આર્તરવ કર્યો. ત્યારે નહાનાલાલે પ્રેમનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,<sup>૧</sup> સાજ-જીવનનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,<sup>૨</sup> રાજધર્મ અને રાષ્ટ્રધર્મનો પ્રશ્ન ચર્ચ્યો,<sup>૩</sup>

૧. વસન્તોત્સવ, ઈન્દુકુમાર, જ્યા જ્યંત, પ્રેમકુંજ.

૨. સંસારમન્યત.

૩. રાજર્ષિ ભરત, રાજસૂત્રોની કાવ્યત્રિપુટી.

ઐતિહાસિક વિષયો લીધા,<sup>૪</sup> પૌરાણિક વિષયો લીધા,<sup>૫</sup> અને જીવનના સનાતન પ્રશ્નો પણ ચર્ચ્યા.<sup>૬</sup> એમણે ‘સ્નેહીનાં સોણલાં આવે સાહેલડી, ઉરના એકાંત મારા લડકે બળે’માં નવમુગ્ધાની પ્રેમોર્મિઓથી શરૂ કરીને ‘અહ્માંડ અહો પાથયું’, સુખકુંજ સમ છોડું’માં મસ્ત અવધૂતની મનોદશા અને ‘ચોરવાડ’ જેવાં કાવ્યોમાં અતિરમણીય પ્રકૃતિવર્ણનનું ચિત્રણ કર્યું. એમના યુગના બધાંયે પ્રધાન વિષયોમાં — પ્રકૃતિ, પ્રેમ, રાષ્ટ્રપ્રેમ, તત્ત્વજ્ઞાન, લગ્ન આદિ બધા વિષયોમાં એ ફરી વળ્યા.

આટલો વિસ્તાર એમના યુગમાં કે એમના પુરોગામીઓમાં પણ કાઢી નો નથી.

‘પુરોગામીઓમાં પણ કાઢી નો નથી.’ એમ કહેતાં જરા અચકાવું પડે તેમ છે; કારણ કે ‘મારોય નહિ?’ કરતો, બાંહો ચડાવતો નર્મદ સામે આવીને બિભે છે. ‘ખરું છે, બાપુ, તારા વિસ્તારની ના કેમ પડાય? તારો વિસ્તાર તો ન્હાનાલાલ કરતાં પણ વધારે. ન્હાનાલાલને તો હજી કથાકોષ કે શબ્દકોશનું સ્વપ્નુંયે આવ્યું નથી.’

પરંતુ વિસ્તાર એક જ શા કામનો? ન્હાનું બાળક ધાના ધા કાગળ પર શાહીસીસાપેનના લપેડા ચીતરી મારે ને સોમાભાઈ શાહ એક જ ‘વાયુ અને અંજની’નું ચિત્ર ચીતરે. તેમાં પ્રવૃત્તિના ને વિષયોના વિસ્તારમાં બાળક બેશક વધી જાય, કારણ કે લપેડા ઘણા કાગળ પર હોય; એટલું જ નહિ પણ એ લપેડા એકબીજાથી જુદી જ જાતના હોય. પણ એ બધા લપેડા એક જ ‘વાયુ અને અંજની’ના કવિત્વને તોલે આવી શકે ખરા?

આમ, વિસ્તાર એકલો જ કવિત્વની મહત્તામાં લાગ નથી લગવતો. એ વિસ્તારની સાથે છંડાણ પણ હોવું જોઈએ. છંડાણ હોય

૪. જહાંગીર — નૂરજહાન, શાહાનશાહ અકબર.

૫. કુરુક્ષેત્રના કાંડો.

૬. વિશ્વગીતા.

અને વિસ્તાર ન હોય તો હજી ચાલે; પણ જિંડાણુ વિનાના વિસ્તારની કિંમત કંઈ જ નથી. કલાપી અને કાન્ત, અને કવિઓએ પ્રેમની કરુણાનું આલેખન કર્યું. તેમાં પણ વિસ્તારની દૃષ્ટિએ કાન્ત કરતાં કલાપી ક્યાંય ચડી જાય. પણ પ્રેમના સ્વર્તળ જિંડાણુનો તાગ કાન્તે વધારે સફળતાથી લીધો હોવાથી, કલાપી કરતાં કાન્તનું મૂલ્ય કવિ તરીકે વધારે. અને આમ જિંડાણુની - મન્યનની તીવ્રતાની - દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એ યુગના બધાએ કવિઓમાં કાન્ત પ્રથમ આવે. વિષયોનું તેમનું વૈવિધ્ય બોટાદકર જેટલું જ મર્યાદિત છે. માનવજીવનના માત્ર બે જ પ્રશ્નોએ તેમને મૂંઝવ્યા છે. એક તો ‘પ્રેમ છે, એટલા માટે પ્રેમ માગી શકું નહિ?’\* અને બીજો, આ સર્જન પાછળ રહસ્યભૂત તત્ત્વ કયું છે? દયા કે ક્રૂરતા?+ આ ઉપરાંત, એકલા જ્ઞાનની નિઃસહાયતા, વિષાદ, હર્ષ, વગેરે કેટલાક પ્રશ્નો છે ખરા, પણ એ બધા ગૌણ છે. આમ વિષયોનું વૈવિધ્ય આટલું મર્યાદિત હોવા છતાં પણ કાન્તનું મન્યન તલસ્પર્શી છે. એ સનાતન પ્રશ્નોના જિંડાણુમાં કાન્ત ઊતરે છે અને તેથી જ એ એમના યુગના કવિઓમાં અગ્રપદે આવે છે.

નહાનાલાલના વિસ્તારમાં જિંડાણુ છે ખરું, પણ એ જિંડાણુ, કાન્તમાં છે તેમ, એકસરખું જ નથી રહેતું. લગ્ન અને સેવા વચ્ચેના સંઘર્ષનું એમનું મન્યન તીવ્ર છે : પણ રાજધર્મ કે રાષ્ટ્રધર્મ કે બીજા વિષયોનું મન્યન એટલું તીવ્ર નથી. તીવ્ર નથી એટલું જ નહિ, પણ

\* આ પ્રશ્ન કાન્તનાં કાવ્યોમાં બે રીતે રજૂ થયો છે. એક તો આપણે અમુક વ્યક્તિને આહતાં હોઈએ, છતાં એ વ્યક્તિ તરફથી આપણા પ્રેમનો પ્રતિધ્વનિ શા માટે નથી પડતો. આ પ્રશ્ન ‘રમા,’ ‘કલ્પના અને કર્તુરી-મૃગ,’ ‘દેવયાની’નો પૂર્વાર્ધ વગેરે કાવ્યોમાં રજૂ થયો છે અને બીજું : બે વ્યક્તિઓ પરસ્પર પ્રેમ રાખતી હોય, છતાં ‘કોઈ અદૃષ્ટ તત્ત્વ Fate એ પ્રેમને નિષ્ફળ શા માટે કરે છે? આ પ્રશ્ન ‘વસન્તવિજય’ ‘ચક્રવાકમિથુન,’ વગેરે કાવ્યોમાં વહી રહ્યો છે.

+ ‘મૃગતૃષ્ણા.’

કેટલેક સ્થળે તો મન્યનનો અભાવ જ જણાય છે. અને મન્યનને બદલે પૂર્વપક્ષી અને સિદ્ધાંતની દલીલો જ મળી આવે છે. કવિ કેટલાક પ્રશ્નોને ઝીણવટથી પૂરેપૂરા જાંડા ઊતરી છણે છે, તો કેટલાક પ્રશ્નોને માત્ર ઉપરટપકે જ સ્પર્શ કરીને, નિવેડો લાવી આપે છે. અને ત્યારે તેમની કવિતામાં કાન્તસંમિત સૂચનના સાધુર્યને બદલે આછોતરા પંતુંજશાહી ઉપદેશનું તત્ત્વ જ આગળ પડી આવે છે. તેમની ‘ઘન્ટુ-કુમાર’ કે ‘જયા અને જયન્ત’ જેવી કૃતિઓ લઈ એ તો તેમાં પણ આ ઉપદેશનું તત્ત્વ ધ્યાન ખેંચ્યા વિના રહેતું નથી.

કવિનું મન્યન જેમ એકસરખું નથી, તેમ તે મન્યન ઘણે સ્થળે માત્ર મન્યન જ રહેતું નથી, પણ મન્યન અને શમનનું રૂપ ધારણ કરે છે. અને એક મન્યનનું શમન થયા પછી બીજા મન્યનની ઉત્પત્તિ થાય છે. ‘વસન્તોત્સવ’, ‘ઘન્ટુકુમાર’ અને ‘જયા અને જયન્ત’માં લગનસ્નેહ અને સ્નેહલગનના મન્યનનું શમન થયું પછી થયું રાજધર્મ-વિષયક મન્યન અને ‘રાજર્ષિ ભરત’ લખાયું. તેનું શમન પણ તેમાં જ મળી આવે છે. પછી ચાલ્યું સાધુત્વ અને દુષ્ટતાનાં સંઘર્ષણનું મન્યન; અને લખાઈ ‘વિશ્વગીતા.’ આમ એક મન્યનની સમાપ્તિ થયા પછી બીજું મન્યન જન્મે છે અને તેનું શમન થયા પછી ત્રીજું. આ રીતે કવિની કૃતિઓમાં મન્યન અને શમનનો ક્રમ ઉત્તરોત્તર બદલાતો આવે છે. અને આખીયે ‘પ્રેમલક્ષિત ગ્રંથમાલા’ મન્યન-શમનનું નિરૂપણ જ બની જાય છે.

‘પ્રેમલક્ષિત ગ્રંથમાલા’ની ચાવી તરીકે કવિ જાતે જ ‘સંસાર-પ્રશ્નોની પર્યેષણા’ — Criticism of life—આપે છે. અને એ ચાવીમાં જ કવિ ન્હાનાલાલનાં આટઆટલાં વિવિધ મન્યન-શમનનો ખુલાસો મળી રહે છે. યુગનો કાર્ષ્ણ્ય પણ પ્રધાન પ્રશ્ન કવિમાનસ પાસે ખડો થાય છે. થોડો અથવા ઝાઝો, આછો અથવા ગંભીર વિચાર કરીને કવિ એનો ઉકેલ લાવે છે. અને એ ઉકેલને મૂર્ત કરવા માટે સર્જનાત્મક

સાહિત્યના કોઈ પણ અંગનો આશ્રય લે છે, અને આ રીતે એમની સાહિત્યકૃતિઓ વરસોવરસ વધતી ચાલે છે.

અને એ ચાવીમાં જ—એ ચાવીના અતિલાનમાં જ—દેખાતી બોધપ્રધાનતાનો પણ ખુલાસો મળી રહે છે. પોતે ‘Criticism of life’ કરવા બેઠા છે એ વાત કવિના માનસમાં નિરંતર રમ્યા કરે છે. અને તેથી જ માત્ર Criticism કરીને સંતોષ નથી પામતા, પણ તેનું Significance પણ આપે છે. અને કેટલીક વખતે જીવનનું significance આપી દેવાની ઉતાવળમાં પૂરું Criticism પણ કરતા નથી. અહીં તે શુદ્ધ કલાકાર અને કવિ. મટીને ઉપદેશક, પ્રચારક બની જાય છે.

કાંઈપણ કૃતિની ખરી કલા તો ઉદ્દેશનાં ગોપનમાં જ રહેલી છે. કાન્તાસમ્મિતતયોપદેશયુજે એ લક્ષણ ધણું રહસ્યભર્યું છે; કારણ કે કલાકાર પોતાનો ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ કરવાને અને ઉપદેશ આપવાને એસી જગ્યા તો પતુજીવડામાં સરકી પડે : ને ઉપદેશ તો સગા બાપે આપેલોય કાંઈને ગમતો નથી.

પરંતુ આ બધાં વિધાનોને મર્યાદિત કરનાર એક પ્રણય અને વિશાળ અંગ કવિની સાહિત્યકૃતિઓમાં પડ્યું છે, અને ગમે તે પરિસ્થિતિમાં પણ એ અંગની ઉપેક્ષા કરી શકાય તેમ નથી. એ એક જ અંગને લીધે કવિનો કવિયશ આટલો ઉત્કૃષ્ટ છે. એ એક જ અંગ કવિને એમના સમકાલીનોમાં જ નહિ પણ ગુજરાતી ભાષાના સર્વકાલીન કવિઓમાં અગ્રપદ આપે છે. એ એક જ અંગ કવિના ભલભલા વિરોધીના મોઢામાંથીયે પ્રશંસાના ઉદ્દગાર કઢાવે છે. અને મને તો લાગે છે કે આજે નહિ પણ બસોપાંચસો વરસ પછીયે કવિનું નામ આપણે ત્યાં ટકશે તો એ એક જ અંગને લીધે.

એ અંગ તે કવિનાં કાવ્યો ને ઊર્મિગીતો. એમનાં નાટકો વગેરેમાં મન્યન છે; પણ સંયમી કલાના અભાવે એમાં શિથિલતા આવે

છે. એ શિથિલતા એમનાં જિમ્મીતોમાં નથી. એ ગીતોના ઢાળ, એના શબ્દ અને અર્થનો, સંગીતનો અને કાવ્યત્વનો મનભર મનોહર સમન્વય, તેની કલ્પનાચારુતા, લાવમધુરતા અને પ્રાણુભૂત વ્યંજના : આ બધાં તરવોને લીધે એ ગીતોમાંનાં ઘણાં માત્ર કવિની જ કૃતિનાં નહિ, પણ સમસ્ત ગુજરાતી સાહિત્યનાં આશુષણો બન્યાં છે.

કવિ ન્હાનાલાલનાં ગીતોની એક વિશિષ્ટતા તેનાં ઢાળ છે. વર્ષો સુધી કાઠિયાવાડમાં વસીને કવિએ સૌરાષ્ટ્રનાં લોકગીતોનું આકંઠ પાન કર્યું છે. પરિણામે પોતાના કવિત્વને અને લાવનાઓને કવિ એ લોકગીતોના શ્રવણમનોહર ઢાળોમાં રેલી શક્યા છે. પોતાના લાવને સર્વથા ઝીલી શકે તેવા ઢાળ કવિને આપોઆપ મળી જાય છે અને તેથી ઢાળના લયમાંથી જ કાવ્યત્વને પોષક ચારુતા અને સંવાદિતા નિર્જરે છે.

‘સન્ધ્યાના આલ કેરે કાંઠડે ઉઘાડી મીટ ?

જગતમાં રમણે ચડેલી વસન્તનું વર્ણન કરતા આ ગીતનો ઢાળ પણ જણે રમણે ચઢ્યો હોય તેમ લાગે છે. તે

પ્રદ્યાંડ પ્રહમે પાથયું સુખકુંજ સમ ઊંડું,  
ત્યહાં એકલો ઊડું.

ધૂમકેતુના ગીતનો આ પ્રલંબ લય એ ગીતની મરતી અને વિષાદના વાતાવરણને પોષી રહે છે.

હર્ષકથાથી ભર્યાપૂર્યા હૈયાવાળી યશના વૃત્યગીત—

ઊંચાં આકાશ, ઊંચી વાદળી, અલી કોયલડી !

ની પંક્તિઓ પણ વૃત્ય કરી રહે છે. એ જ પ્રમાણે હૈયાના હેતથી હરખાતા અને સાથોસાથ દુનિયાના દંશથી દુઘાતા આરબૂલર્યા જીવન-લલકારને પણ અનુકૂળ લયમાં જ મઢી લેવામાં આવ્યો છે.

ગીતોના દાળ જેવું જ ખીણું મહત્વનું લક્ષણ એ ગીતોના ઉપાડ (Opening) છે.

‘ખાલા ! ઊગે ઊગે ત્યાં વળી આશ્રમે રે લોલ’

કે —

‘ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં રે ખડેન !  
ફૂલડાંકટોરી ગૂંથી લાવ :  
જગમાલણી રે ખડેન :  
અમૃત અંજલિમાં નહિ ખીલું રે ખડેન !’

અથવા, કવિનાં ખીણ

‘વેણી ગૂંથી ને મહીં ફૂલ હું તો ભૂલી’

કે —

‘પાનાં પ્રારબ્ધનાં ફેરવું ને મહીં વાંચું વિલેગની વાત,  
સ્નેહધામ સૂનાં સૂનાં રે !’

જેવાં ગીતોની પ્રારંભપંક્તિઓ પોતાની નવીનતાથી અને અપૂર્વ આકર્ષકતાથી આપણા હૃદયમાં સચોટ ઊતરી જાય છે.

ઘણી વાર કવિ આખા ગીતની અન્તિમ પંક્તિમાં એક જ શબ્દ બદલાવે છે. અને એ રીતે આખા કાવ્યમાં નવા જ અર્થનું દર્શન કરાવે છે. યશના નૃત્યગીત ‘અલી કાયલડી’માં :

‘ખોલી ઘેલા ઘેલા મદખોલ,  
ખોલી કાલા કાલા ખલખોલ.  
મીઠડું ટહીકજે રે અલી કાયલડી.’

કવિ ‘મદખોલ’ને બદલે ‘ખલખોલ’ એટલે જ ફેરફાર કરે છે અને ‘કાવ્યનું આખું વક્તવ્ય હારદર્શનના ધ્યાસી આત્માની



ઉત્ક્રાંતો ભાવ સૂચવી રહે છે. અને એથી પણ વધારે રસિક ફેરફાર કવિએ ‘જ્યા અને જ્યન્ત’માં જ્યાના આવાહનગીત ‘સુના સરોવરે આવો, હો રાજહંસ’માં છેલ્લે ‘સુના’ને બદલે ‘હૈયાના સરોવરે આવો હો રાજહંસ’ એમ ‘હૈયાના’ શબ્દ મૂકીને કર્યો છે. આમ, એકાદ શબ્દને બદલીને વ્યંજનાથી નવા અર્થનું સૂચન કરવું તે પણ કવિનાં ગીતોની વિશિષ્ટતા છે.

એ ગીતોને નાટકમાં એવી સમુચિત રીતે ગોઠવવામાં આવ્યાં હોય છે કે ગીતો દૂર કરતાં નાટકનું રમ્યત્વ ઘણુંખરું ઓસરી જાય. ક્યારેક,

‘એક એક વીરો હતો, વીરો હતો.’

જેવાં કે—

‘સંધ્યાના આભ ફેરે કાંઠે ઉઘાડી મીટ’ જેવાં ગીતો આગામી પાત્રના વ્યક્તિત્વનું અથવા આગામી જનાવનું સૂચન કરે છે, તો

‘સખિ ! કાલનાં સ્વપ્નાં રે  
આજ મહારે સાચાં પડ્યા :’

કે—

‘બ્રહ્માંડ બ્રહ્મે પાથયું’ સુખકુંજ સમ ઊડું,  
ત્યાં એકલો ઊડું.’

જેવાં ગીતો પાત્રના માનસદલનું આકલન કરે છે.

‘જરા બાળાને બળતી બચાવો, સજન !’

કે ‘હૈયાનાં હેત બહેતી વાંસળી વાગી !’ જેવાં ગીતોમાં પાંખડી જેવું અન્ય પાત્ર નાટકના નાયક કે નાયિકાના મનોભાવનું સ્પષ્ટીકરણ કરે છે. અને આ રીતે જનતા જનાવો પર કવિત્વમય ભાષ્ય રચીને શ્રીક નાટકોના ‘કારસ’ જેવું કામ કરે છે.

‘ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં, રે ખડેન !’

જેવાં ગીતોમાં નાટકની મુખ્ય ભાવના-સ્નેહલગ્ન-નો અર્ક રજૂ થયો હોય છે, તે

‘નયન નયને રે, નયન નયને પધારો, રાજબાલ !’

ઘેલાં નયણાં તલપે ત્હાં ઘડીક આવજો રે લોલ :

જેવાં મનોહર ગીતોમાં નાટકનાં મુખ્ય પાત્રોનાં-કાન્તિકુમારી અને ધન્દુકુમારનાં-હૃદયોનો સર્વોપરિ ભાવ-સ્નેહદેવને આવાહન-ગુંજ રહેતો હોય છે.

કવિ નહાનાલાલનાં ગીતો નાટકના સંદર્ભમાં ખરાખર યોગ્ય સ્થળે જોડવાયાં હોય છે. પણ એના અર્થ એ નથી કે એ ગીતોનું અસ્તિત્વ નાટ્યવસ્તુ પર જ આધાર રાખે છે. કવિનાં ગીતો સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે પણ એટલાં જ મોહક અને એટલાં જ મધુર હોય છે; કારણ કે એ ગીતોમાં ગાયેલા ભાવ માનવહૃદયની મૂલગત ઊર્મિઓને સ્પર્શતા હોય છે. ધન્યતા કે પિપાસા, આશા કે નિરાશા, મસ્તી કે વિષાદ, આવાહન કે રૂસણું : આ બધા ભાવ સર્વકાલીન અને સર્વવ્યાપી છે. અને કવિએ પોતાનાં ગીતોમાં આ ભાવો ગાયા છે એટલે એ ગીતોમાં સ્વતંત્ર કાવ્યત્વનો પ્રાણ પણ સ્ફુરતો હોય છે.

આ રીતે, કવિનાં ગીતો એના લયથી, ઉપાડથી, વ્યંજનાપૂર્ણ કાવ્યત્વથી અને સર્વકાલીન તત્ત્વોથી આપણા સાહિત્યમાં વિશિષ્ટ સ્થાન પામ્યાં છે.

આ ઊર્મિગીતોમાં દોષો નથી એમ નહિ. એની શબ્દાણુતા, એના અર્થની દુર્બોધતા, ક્વચિત્ મળી આવતી ભાષાની કે શૈલીની કઠોરતા કે છીછરાપણું : આ બધા દોષોને સહેલાઈથી ગણ્યાવી શકાય તેમ છે. પણ ઊર્મિગીતોની મોહની પાસે એની સામે નજર પણ કેણુ નાખે ? કવિએ ખીજું કંઈયે ન આપ્યું હોત અને એકલાં ઊર્મિગીતો જ આપ્યાં

હોત, તોપણ તેમનું 'સ્થાન' તો આજે છે તે જ રહ્યું હોત એમ મને લાગે છે. ઉછરેગરાય ઓઝાએ જરા ડહાપણ વાપરીને, 'જ્યા અને જ્યન્ત'ને બદલે કવિનાં કેટલાંક ભિન્નિતોનાં લાપાન્તર કરીને જગત પાસે મૂક્યાં હોત તો કવિને વધારે ન્યાય મળત અને લાપાન્તરદારનેા શ્રમ પણ સફળ થાત.

અને અહીં આપણા સાહિત્યની એક તેજેમય વિભૂતિની સાહિત્યકૃતિ-ઓની સામાન્ય સમીક્ષા પૂરી થાય છે. ગમે તેટલી મર્યાદાઓ હોવા છતાં પણ કવિ ન્હાનાલાલે આપણા રૂંકે ગુજરાતી પ્રતિભાશાળી વિભૂતિ છે. જગતકવિ તો આપણું સાહિત્ય આપે ત્યારે ખરું, પણ હિન્દના સાહિત્યમાં પણ ગોવર્ધનરામભાઈ પછી આપણું માથું આપણે ઊંચું રાખી શકીએ તેમ હોઈ એ તો માત્ર ન્હાનાલાલથી જ. અહીં હું ખીજ કવિઓની અવગ્ના નથી કરતો, પણ અણીશુદ્ધ ગુજરાતી કહી શકીએ તેવો કવિ તો ન્હાનાલાલ એક જ છે.

ગુજરાતી ભાષાના ને સાહિત્યના સમુદ્ધાર માટે તેમણે અહોરાત્ર પ્રયત્ન કર્યો છે. પ્રશસ્તિએ એમને કુલાવ્યા નથી; નિન્દાએ તેમને અકળાવ્યા નથી. સાહિત્યોપાસનાના તેમના જીવનધ્યેયને તેમણે કદીયે વિસારે પાડ્યું નથી. જીવનની કપરામાં કપરી કસોટી વખતે પણ તે ડગ્યા નથી. પક્ષાપક્ષીમાં પડ્યા વિના, એકલે હાથે પોતાથી થઈ શકે તેટલું બધુંયે એ કર્યું બળ્ય છે.

અને કર્યું બળ્ય છે એટલે જ અત્યારે આપણે ખીજું શું કહી શકીએ ? સાચો નિર્ણય તો કાળ કરશે : ત્યારે નહિ હોય એમની ભાષા-ભૂરજીથી અંગઈ જઈને આંધળાંભીંત બની જનાર 'ન્હાનલ દેવ'ના ઉપાસકો : તેમ જ ત્યારે નહિ હોય અત્યારની પક્ષાપક્ષીમાં પડી જઈને એમની સમજ્યા વગર નિન્દા કર્યું રાખનાર પક્ષિલો. કવિએ વાવેલાં અંગત વેરઝેર પણ ત્યારે વિસારે પડ્યાં હશે. અને તે વખતે નર્મદને સાંપડ્યો તેવો ઠાઈ તટરથ અને રસજ વિવેચક કવિને સાંપડશે : કવિનાં

કવિ નહાનાલાલની મહત્તા મુખ્યત્વે તો એમના કવિત્વમાં જ વસી છે; પણ એમનાં નાટકોનો પણ એ મહત્તામાં આછો ફાળો નથી. એમનાં નાટકોને કાઈ કાઈ વિવેચકોએ શેલીનાં નાટકો કરતાં ચડિયાતાં ગણ્યાં છે. અને કેટલાકે તો એથી પણ આગળ વધીને નહાનાલાલને શેલી અને શેક્સપિયર કરતાં પણ વધારે મોટા નાટકકાર ગણ્યા છે. આવી જાતનાં વિધાનો કરવા માટે અલગત એકલાં નહાનાલાલ જોયે ન ચાલે, શેલી અને શેક્સપિયરનો પણ અભ્યાસ કરવાની જરૂર હોય છે.

નાટકોમાં નહાનાલાલે સ્વતંત્ર નાટકો લખ્યાં છે અને જમિજ્ઞાન-શાકુન્તલમ્ જેવાં નાટકમણિનું ભાષાંતર પણ કર્યું છે. સ્વતંત્ર નાટકોમાં એમણે ‘જહાંગીર નૂરજહાન’, ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ અને ‘સંઘામિત્રા’ જેવાં ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળાં, અને ‘રાજર્ષિ ભરત’ જેવાં પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક પણ ખરાં જ એવા કથાવસ્તુવાળાં નાટકો લખ્યાં છે; તેમ જ ‘ધન્દુકુમાર’, ‘જયા અને જયન્ત’, ‘પ્રેમકુંજ’, ‘ગોપિકા’ અને ‘જગત્પ્રેરણા’ જેવાં કલ્પિત ઇતિવૃત્ત — એટલે કે કથાવસ્તુ — વાળાં નાટકો પણ લખ્યાં છે. આ હિપરાંત ‘વિશ્વગીતા’ જેવું ભાવએકતાના જ સૂત્રમાં પરાવાયેલી પ્રસંગમાળાનું નાટક પણ કવિએ આપણને આપ્યું છે. આમ પોતાનાં નાટકો માટે કવિ નહાનાલાલે પ્રસિદ્ધ અને કલ્પિત, બન્ને પ્રકારનાં ઇતિવૃત્તો લીધાં છે; એટલું જ નહિ, પણ ‘વિશ્વગીતા’માં થયું છે તે પ્રમાણે, કાઈ વાર વસ્તુની એકતાના સિદ્ધાંતને નહિ, પણ ભાવની એકતાના સિદ્ધાન્તને જ દષ્ટિ પાસે રાખીને, એક જ નાટ્યકૃતિમાં પ્રસિદ્ધ અને કલ્પિત કથાપ્રસંગોને એકત્ર કર્યાં છે.

આ નાટકોના કથાવસ્તુ પર જુદો જુદો અને વિગતવાર વિચાર કરવાનું અત્યારે અહીં શક્ય નથી; પણ એ બધાંના કથાવસ્તુનો સમગ્ર રીતે વિચાર કરીએ તો એક હકીકત આપણા ધ્યાનમાં આવશે અને તે એ કે નહાનાલાલ વસ્તુલક્ષી કવિ નથી, ભાવનાલક્ષી કવિ છે.

અને તેથી જ તેમનાં નાટકોમાં વસ્તુનો સમુચિત અને સમપ્રમાણ વિકાસ છે. પરસ્પર સુશ્લિષ્ટ રીતે ગૂંથાયેલા હોય તેવા પ્રસંગોની યોજના એવામાં નથી આવતી. એમના નાટ્યવસ્તુમાં નથી હોતી પરાકાષ્ઠા, નથી હોતો ક્રિયાવેગ. નાટકને માટે પ્રાણુશૂત ગણાવું જોઈ એ એવું સંઘર્ષ — Conflict —નું તત્ત્વ પણ નહાનાલાલમાં યદુ એવા નથી મળતું. આમ વસ્તુના જ નિરૂપણ દ્વારા જે જીવનનું રહસ્ય સૂચિત થઈ જવું જોઈ એ તે નહાનાલાલનાં નાટકોમાં થતું નથી. શાકુન્તલમાં કે ગુજરાતી નાટકોની વાત કરીએ તો ‘રાઈ નો પર્વત’ કે ‘હાન્તા’માં કેવળ વસ્તુમાંથી જ, વસ્તુના પ્રસંગોની ઘટનામાંથી અને અન્તિમ પરિણામ અથવા કવિન્યાય (Poetic justice) માંથી જ કવિને અભિપ્રેત જીવનરહસ્ય જે રીતે આપોઆપ પુણ્યમાંથી પરિમલની પેઠે સ્ફૂરી નીકળે છે તે રીતે નહાનાલાલનાં નાટકોમાંથી સ્ફૂરી નીકળતું નથી. તેમ જ નાટ્યોચિત પરલક્ષિત્વ પણ તેમાં એવા મળતું નથી. નહાનાલાલનાં મુખ્ય પાત્રોની વાણીમાં રણકો નહાનાલાલનો સંભળાય છે; જાણે જુદે જુદે નામે અને જુદે જુદે વેશે એકના એક નહાનાલાલ જ પોતાના અલ્પપાથર્થ અર્થોમાં એકલા ઊડી ન રહ્યા હોય ! આ બધાનું કારણ નહાનાલાલની દૃષ્ટિએ પ્રધાન તત્ત્વ ભાવના છે — વસ્તુ નહિ — એ છે. અને તેથી જ નહાનાલાલનાં નાટકોનો પ્રાણ ક્રિયા (action) નહિ, પણ કવિતા (poetry) છે એમ આપણે કહી શકીએ.

શ્રી. મુનશી નહાનાલાલનાં નાટકોને ‘અંડઆખ્યાનો’ કહે છે તેનું આ કારણ છે. નાટકમાં જે પરલક્ષિત્વ, જે પાત્રભેદ, જે વસ્તુ-સંકલના — પરાકાષ્ઠા અને સંઘર્ષ — અને જે સંવાદવૈવિધ્ય હોવાં જોઈ એ તે નહાનાલાલનાં નાટકોમાં નથી; અને તેથી તે નાટકો આપણી દ્રષ્ટિમાં આંખણી આંખો પાસે લજવાતાં નથી, Act થતાં નથી, તેટલાં કાન દ્વારા સંભળાય છે. એ નાટકો દ્વારા જીવતાં જંગતાં, હસતાં રમતાં, લડતાં ઝઘડતાં, લગ્ન અને હિન્નત કે પામર અને કંગાળ દેહધારી માનવીઓનો મેળો મળેલો આપણે જોઈ શકતાં નથી, પણ

શ્રવણમનોહર સૂરાવલિમાં વ્યક્ત થતી એમની લાવનાઓને આપણે સાંભળીએ છીએ. આમ નહાનાલાલનાં નાટકોમાં નાટકનું પ્રાણભૂત તત્ત્વ ‘દૃશ્યતા’ નથી, પણ આખ્યાનનું પ્રાણતત્ત્વ ‘શ્રવ્યતા’ છે.

આનો અર્થ, અલગત, એ નથી કે આત્મલક્ષી પ્રતિભાવાળો કવિ નાટકો લખી જ ન શકે; શેલીનું ‘પ્રોમીથિયસ અનબાઉન્ડ’ અને ગ્યુઈથેનું ‘ધી ફાઉરટ,’ આત્મલક્ષી પ્રતિભાનાં જ સંતાન છે. તખ્તા પર લજવાય તોપણ એ નૈસર્ગિક કે સંભવિત નહિ, પણ રંગદર્શી, અસામાન્ય અને અદ્ભુતરસિક જ લાગે. કવિ નહાનાલાલનાં ‘જયા અને જયન્ત’ અને ‘ગોપિકા’ લજવાયાં છે. આ ઉપરાંત ‘વિશ્વગીતા,’ ‘જહાંગીર નૂરજહાન’ અને ‘અકબર શાહ’માંથી કેટલાંક દૃશ્યો પણ છૂટાંછૂટાં લજવાયાં છે; અને એ બધાંમાં કેટલેક રથળે નાટ્યતત્ત્વમય અભિનેયતા, અને દૃશ્યતા હોવાથી એ પ્રયોગો અમુક અંશે રોચક પણ બન્યા છે.

આપણે જોઈ ગયા તે પ્રમાણે, કવિ નહાનાલાલની નાટ્યકાર તરીકેની પ્રતિભા વિશિષ્ટ રીતે આત્મલક્ષી છે. એટલે લાવનાઓના ગુંજનમાં અને ગાનમાં એ પ્રતિભા સવિશેષ સફળ થાય છે. દેશનું ઊભારાઈ જતા પ્રેમથી વર્ણન કરવું હોય કે માતાઓનો મહિમા ગાવો હોય, બાલકને પિરદાવવું હોય કે વર્ણાશ્રમ ધર્મનું કે સર્વધર્મસમન્વયનું મંગળભાવી આલેખન કરવું હોય, જ્યાં જ્યાં ભીમિના ઉદ્દેકને કે સોહામણી સ્વપ્નિલતાને અવકાશ હોય ત્યાં ત્યાં નહાનાલાલ ખીલી ઊઠે છે અને લાવને સર્વથા અતુરૂપ હોય એવી વાણી એમને આપમેળે મળી જાય છે. આપણે એક ઉદાહરણ લઈએ, ‘જયા અને જયન્ત’માંથી :—

“રસજ્યોત નિહાળી નમું—હું નમું.”

ન લાગી પડ, ઓ શરીરના માળખા !

ન કૂટી જવ, ઓ અમ્મર આત્મા !

આ તો દેહનું શબ છે,

નથી ચેતનના પ્રહમહેલ.  
 ચેતજે, ઓ જયંત ! ચેતજે,  
 પાપ તે પ્રેમ નથી.  
 દીર્ઘ કાલનાં દીધેલાં દાર,  
 પ્રહ્માંડના પ્રહ્મદરવાજા સમાં ઊઘડયાં  
 લોચનના એક કિરણમાત્રથી.  
 થંભો, ઓ દેવને યે દૂસતા કામદેવ !  
 થંભો ખારણાની બહાર.  
 આ જોદો જુદો છે.  
 યોગેશ્વરે અંગ બાળી અનંગ કીધો,  
 અનંગથી યેં ભસ્મ કરી  
 આપીશ બાબ મહારા બાબીઓને :  
 ચોળશે તેને નહિ વાગે  
 કામણુગારી એ કીકીના ડંગ.

( અંક ૩. પ્રવેશ ૧ )

નહાનાલાલનાં નાટકોનું લાવના જેવું જ મહત્વનું બીજું લક્ષણ છે એનું ચિંતન. કવિ નહાનાલાલનું દેટલુંક સર્વોત્તમ ચિંતન — સત્ય, ધર્મ અને સમાજ; કલા અને કવિતા, મનુષ્ય અને મહેશ્વર, — આ બધાં વિષેનું ચિંતન — એમનાં નાટકોમાં વ્યક્ત થયું છે. સ્નેહલક્ષનું તો — માત્ર એ નાટકો જ નહિ, સમગ્ર પ્રેમસંક્રિત ગ્રંથમાળા — મહિમ્ન-સ્તોત્ર છે. એ ચિંતનનું મૂળ છે આર્યત્વ. આર્યસંસ્કૃતિ માટેના કવિનો અનુરાગ અપરંપાર છે. એટલે જ એ સમષ્ટિવાદમાં, વર્ણશ્રમ ધર્મના પરિપાલનમાં, દામ્પત્યની વિશુદ્ધિમાં અને સ્વધર્મના સેવનમાં, સહિષ્ણુતામાં અને મતાન્તરક્ષમામાં માને છે. અને તેથી જ નહાનાલાલનાં નાટકોમાં મન, વચન અને કર્મની વિશુદ્ધિ પર આટ-આટલો ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. નહાનાલાલે કદી પણ પાપને પંપાબું નથી, નિરંકુશ રસિકતાને છટ ગણી નથી, કેવળ સુખને

જ સર્વોત્તમ આદર્શ ગણ્યો નથી. પોતાનાં નાટકો દ્વારા અને ખીજ કૃતિઓ દ્વારા એમણે આર્યતાનો, ઉદારતાનો, સાત્ત્વિકતાનો અને સંયમનો, ત્યાગનો અને તપશ્ચર્યાનો, જીવનની પરિશુદ્ધિનો અને સાચી પ્રભુશ્રદ્ધાનો જ ખોષ કર્યો છે. કલા ખાતર કલાનો વાદ, એ રીતે, એમને મંજૂર નથી.

લાવનામૂલક ચિન્તન નહાનાલાલનાં નાટકોનું મહત્ત્વનું અંગ છે એ ખરું; પણ એનું ઉત્તમાંગ તો છે એનાં ગીતો. કવિ નહાનાલાલે ખીજું કંઈ જ ન આપ્યું હોત અને એકલાં ગીતો આપ્યાં હોત તોપણ એમનું સ્થાન ઊંચું જ રહેત. એ ગીતોમાંનાં ઘણાંમાં કવિની કલ્પનાનું સર્વોત્તમ ઉદ્યન આપણને જોવા મળે છે. એમાંનાં કોઈક ગીતો આગામી બનાવનું સૂચન કરતાં હોય છે, તો કોઈક ગીતો ભૂત પ્રસંગો પર વિહંગ દષ્ટિ ફેરવતાં હોય છે; કોઈમાં હૃદયની એકાદ સુકુમાર ઊર્મિનું આલેખન થયું હોય છે તો કોઈ ગીત દ્વારા ગહનમાં ગહન પ્રશ્નો પણ આપણી પાસે સરળતાથી અને સફળતાથી રજૂ થયા હોય છે. એ ગીતોના ઢાળ, એના શબ્દ અને અર્થનો, સંગીતનો અને કાવ્યત્વનો મનભર મનોહર સમન્વય, તેની કલ્પનાચારુતા, લાવમધુરતા અને પ્રાણુભૂત વ્યંજના, આ બધાં તત્ત્વોને લીધે એ ગીતોમાંનાં ઘણાં માત્ર કવિની જ કૃતિનાં નહિ, પણ સમસ્ત ગુજરાતી સાહિત્યનાં આભૂષણો બન્યાં છે.

નહાનાલાલનાં નાટકોનું સ્થાન, આ રીતે, આપણા સાહિત્યમાં વિશિષ્ટ છે.

[૧૯૪૨]



## નહાનાલાલનું ગદ્ય

મુ. કવિ નહાનાલાલના ગદ્ય વિશે વિચાર કરતી વેળા આપણે એક હકીકતને ખરાખર ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. તે એ કે કવિ નહાનાલાલે સાહિત્યનાં લગભગ બધાં જ ક્ષેત્રોમાં વિહાર કર્યો હોવા છતાં એ મુખ્યત્વે અને સમગ્રે કવિ જ રહ્યા છે. એમનાં નાટકો, એમની નવલકથા અને નવલિકાઓ, એમની ગદ્યકૃતિઓ અને એમનાં વિવેચન — મનન સુદ્ધાંતું મુખ્ય લક્ષણ એમનું કવિત્વ જ છે એ કવિત્વ એમની બધી જ કૃતિઓની વિશિષ્ટતા પણ છે અને મર્યાદા પણ છે, ખૂબી પણ છે અને ખામી પણ છે. એટલે નહાનાલાલની પ્રતિભાના ઠાઈ પણ અંગતો વિચાર કરીએ ત્યારે એમના કવિત્વનો વિચાર પણ આપોઆપ આપણે કરવો જ રહ્યો.

આ કવિત્વ નહાનાલાલની સમગ્ર સર્જનપ્રવૃત્તિનું પ્રાણુતરવ હોવાથી અને એ કવિત્વ સૌથી વધારે સિદ્ધિ એમની કવિતામાં પામતું હોવાથી એનો પૂરેપૂરો સાક્ષાત્કાર તો નહાનાલાલના રાસોમાં, ગીતોમાં અને ખંડ-કાવ્યોમાં જ થઈ શકે. તેમ છતાં કવિનું ગદ્યસર્જન પણ વિશાળ છે; અને એમનું સમગ્ર દષ્ટિએ મૂલ્યાંકન કરવા માટે એમના ગદ્યને પણ આપણે ધ્યાનમાં લીધા વિના ચાલે તેમ નથી.

કવિ નહાનાલાલે ગદ્ય ઘણું લખ્યું છે. ગદ્યમાં એમણે ‘સારથી’ જેવી નવલકથા લખી છે તે ‘પાંખડીઓ’ માંની નવલિકાઓ આપી છે. ‘ઉષા’ જેવી ‘સુજનનૂની’ વાર્તા પણ એમણે ગદ્યમાં લખી છે. આ ઉપરાંત, ગદ્યમાં એમણે ‘કવીશ્વર દલપતરામ’ અને આપણાં ‘સાક્ષરરત્નો’ જેવા ચરિત્રગ્રંથો આપ્યા છે અને ‘અર્ધશતાબ્દીના અનુલવખોલ’, ‘મણિમહોત્સવના સાહિત્યખોલ’ અને ‘સ્વપ્નાં સાચાં પડ્યાં’ જેવાં પુસ્તકોમાં રચેને રચેને આત્મકથાત્મક સ્મરણ-માધુરી રેલી છે. ગદ્યમાં એમણે સાહિત્યવિવેચનો પણ કર્યાં છે અને

સમાજ અને સંસારના પ્રશ્નોનું મંથન પણ કર્યું છે. ગદ્યમાં એમણે ભાષણો આપ્યાં છે અને જાળકે માટે વ્યાકરણ અને ભૂગોળ પણ લખ્યાં છે. એમની ડોલનશૈલીને જો ગદ્ય ગણીએ — પદ્ય તો અલખત, એને ગણી શકાય તેમ નથી, વધારેમાં વધારે એને આવેશમય impassioned ગદ્ય કહી શકાય; એટલે એ ડોલનશૈલીને આપણે ગદ્ય જ ગણવી રહી. એ રીતે એને જો ગદ્ય ગણીએ — તો એમનાં નાટકોનો સમાવેશ પણ ગદ્યમાં જ થઈ જાય. આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો નહાનાલાલે ગદ્યમાં રસાત્મક અને વિચારાત્મક, બંને પ્રકારનાં પુસ્તકો લખ્યાં છે. અને એ રીતે પણ, એમના કવિત્વનો વિચાર કરતી વેળા, એમના ગદ્યગ્રંથોને ધ્યાનમાં રાખવા જોઈએ તેમ છે.

આ ઉપરાંત નહાનાલાલના ગદ્યનો વિચાર, એ એક કવિનું ગદ્ય છે એ દૃષ્ટિએ પણ કરવાનો રહે છે. ગદ્ય કવિતાં નિકષ વદન્તિ — કવિના ભાષાપ્રભુત્વનો અને શૈલીસામર્થ્યની સાચી ખખર એનું ગદ્ય વાંચીએ ત્યારે પડે છે એમ આપણે ત્યાં કહેવામાં આવે છે એમાં ઘણું ઊંડું સત્ય છુપાયું છે. પદ્યમાં તો છંદના તાલ, માપ, લઘુ, ગુરુ અને યતિનાં સ્થાનો પરાપૂર્વથી નક્કી કરી દેવામાં આવ્યાં હોવાથી, અમુક પ્રકારનો લય કે અમુક પ્રકારનો સંવાદ આપોઆપ જ તેમાં સધાઈ જાય છે; અને કવિ નબળો હોય તો, અમુક રીતે, નબી જાય છે. છંદોરચનાના નિશ્ચિત નિયમો જેમ એક તરફથી એનું બંધન બને છે, તેમ બીજી તરફથી એનું રખોપું કરે છે. ગદ્યમાં એ રીતે એને કોઈ ચોક્કું કે કોઈ ઢાળો તૈયાર સ્વરૂપમાં તો મળે નહિ; એટલે પોતાના વક્તવ્યને અનુકૂળ શૈલી ગદ્યકારે પોતે જ ઉપજાવી લેવાની હોય છે. વક્તવ્ય અને વાણી બંનેનો સંવાદ પરાપર સાધી શકાય એવી રીતે લેખકે અલિખ્યકિત કરવાની હોય છે. એકવિધતામાં સરી પડ્યા વિના, કિલબટ કે દુર્બોધ, અતિ મિતાક્ષર અથવા દીર્ઘસૂત્રી બન્યા વિના, પોતાના વક્તવ્યને રજૂ કરવામાં ગદ્યકારની સાચી કુશળતા રહેલી છે એટલે જ ભાષા પર કવિનો કેટલો કાબૂ છે, પોતાના

વક્તવ્યને એ વૈવિધ્ય અને પ્રસાદ જાળવીને ફેટલે અંશે રજૂ કરી શકે છે તે જોવા માટે એના પદ્યને નહિ, પણ ગદ્યને જોવાનું હોય છે.

સર્જક નહાનાલાલ લઈએ કે વિવેચક નહાનાલાલ, વિચારક નહાનાલાલ લઈએ કે પર્યેષક નહાનાલાલ — એમની કૃતિમાનનું અંતરતત્ત્વ હોય છે કવિત્વ; અને એ કવિત્વનો આત્મા છે ઊર્મિખળ. નહાનાલાલમાં કલ્પના ઓછી છે એમ નહિ; બુદ્ધિ અને સંયમનું તત્ત્વ ખૂટે છે એમ પણ નહિ; પણ નહાનાલાલની કવિતાનું નિયામક જળ ઊર્મિ છે એમ આપણે નિઃશંક રીતે કહી શકીએ. માનવહૃદયમાં ઊઠતી વિવિધ ઊર્મિઓ — સરળ કે સંકુલ, નાની કે મોટી, હર્ષની કે શોકની, આશાની કે નિરાશાની ઊર્મિઓ — નું જે ગાન નહાનાલાલે કર્યું છે તે એ યુગમાં માત્ર કલાપીએ જ કર્યું છે : પણ કલાપીમાં વૈવિધ્ય અને કલાદષ્ટિ ઓછાં હતાં. કાન્તમાં કલાદષ્ટિ ઉત્તમ પ્રકારની હતી. પણ વૈવિધ્ય નહાનાલાલ જેટલું નહિ, ધ્યતા પણ નહાનાલાલ જેટલી નહિ. નરસિંહરાવ અને ઠાકારમાં ઊર્મિખળ ઓછું, અને નહાનાલાલનું તો પદ્ય તેમ જ ગદ્ય, અને ઊર્મિપ્રેરિત એટલે સ્વાભાવિક રીતે જ એ આપણા શ્રેષ્ઠ ઊર્મિકવિ નીવડ્યા.

નહાનાલાલનું એ ઊર્મિતત્ત્વ જ એમના ગદ્યનું પણ નિયામક જળ છે. એ ઊર્મિતત્ત્વને લીધે જ નહાનાલાલની વાણીમાં ઉખા દેખાય છે. પોતાના હૃદયની ઊર્મિઓને કાર્ષ્ણ્ય પણ જાતના ભય કે સંકાય વિના, દંભ કે ડોળ વિના પૂરેપૂરી વ્યક્ત કરી દેવી એ એમનો સ્વભાવ હોવાથી, એમના ગદ્યમાં પણ ઊર્મિઓની નિઃશેષ, નિર્દંભ અભિવ્યક્તિ જોવામાં આવે છે. એને લીધે, અલખત, આતશયોક્તિ કે ઊર્મિલતા — Sentimentality — માં કવિ ફેટલોક વાર સરી પડે છે. દાખલા તરીકે પ્રથુ હ. શુક્લની ‘કૂલપાંદડી’ને એ સ્વીન્ડનાથની ‘ગીતાંજલિ’ની સમોવડી ગણી કાઢે છે અને ‘કલાપીના વિરહ’ને સીધેસીધો જગતસાહિત્યની કરુણ પ્રશસ્તિઓની હરોળમાં

ખેસાડી દે છે. ગુણપૂજા હોય કે દોષદર્શન, પણ જે કરવું તે જિગરથી કરવું, મન મોકળું રાખીને કરવું, સાચા ઉમળકાથી કરવું, એવા તેમનો સ્વભાવ હતો. એટલે તેમની કૃતિઓમાં ભિન્નિતું આટઆટલું પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે.

નહાનાલાલ, અલખત, પંડિત યુગનું સંતાન હતા. એટલે એ યુગની લાક્ષણિકતાઓ - સંગીનતા, ઊંડાણ, વ્યાપકતા, અભ્યાસના સંસ્કારો - એમનામાં પણ જોવામાં આવે છે. એટલે જ એ જે કંઈ વિધાન કરે છે, તેને માટે અને તેટલાં સમર્થનપ્રમાણો આપે છે. સાલવારી, આંકડા, અવતરણો વગેરે આપીને એ પોતાના વિધાન માટે પુરાવાઓ રજૂ કરતા જાય છે. અને એ રીતે એમના નિબંધોમાં, લાષણોમાં અને વિવેચન આદિમાં એ ચોક્કસાઈ અને શાસ્ત્રીયતાનાં તરવોને જળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એમણે પોતે જ કહ્યું છે કે ‘મારું એક લાષણ એટલે છ મહિનાની તૈયારી.’ આ વાત ખોટી નથી. એક લાષણ આપવા માટે એ અનેક પુસ્તકો વાંચતા અને પુરાવા શોધતા. એને માટે ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક, ગણકીય અને સામાજિક, સાંસ્કારિક અને ધાર્મિક વિગતોને એકત્ર કરતા અને પોતાના લાષણમાં ગૂંથતા.

આ ઉદ્યોગપરાયણતા એમના યુગની પ્રસાદી છે એવી જ ખીજ પ્રસાદી તોલનશુદ્ધિ છે. રાગદોષથી ખની શકે તેટલા રહિત ખનીને શુભ અને અશુભ ખને તરવોનો તોલ કરીને, વસ્તુની છણાવટ કરવાનો નહાનાલાલે હમેશાં આગ્રહ રાખ્યો છે. પ્રતિપક્ષોનાયે ગુણને એમણે દેખવા દાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો જ છે અને આ રીતે ઉદારભાવી તટસ્થતા કેળવવા માટે એ હમેશાં તત્પર રહ્યા છે.

નહાનાલાલમાં આ રીતે, એક તરફથી એમનું સાહજિક, જનમસિદ્ધ ભિન્નિબળ છે; ખીજી તરફથી એમના શિક્ષણ, સંસ્કાર, વાતાવરણ વગેરે દ્વારા મળેલી ઉદ્યોગપરાયણતા અને તોલનશુદ્ધિ છે.

પરિણામે એમના ગદ્યમાં એક તરફથી વ્યાપકતા અને અભ્યાસનાં તત્ત્વો જોવામાં આવે છે, તો બીજી તરફથી નિખાલસતા, ઉદ્ધતાઈ, લડાયકવૃત્તિ અને સ્પષ્ટ વક્તૃત્વનાં લક્ષણો દેખાય છે. એમના ગદ્યનિબંધોમાં; અલગત, નરસિંહરાવની તલસ્પર્શિતા કે મુદ્દમતા અને આનન્દશંકરની વિશાળતા, વિદ્વત્તા, સમન્વયશીલતા અને વ્યવસ્થિતતા નથી; પણ જીર્મિનો ઉછાળો, સહેલ્યતાનો રણુકો અને અલિવ્યક્તિની લીલામયતા છે, કવિત્વનો ચમકાર અને વાણીનો વૈલવ છે.

જીવન પ્રત્યેની તેમની દૃષ્ટિ ઘણી નિર્મળ છે. નિરંકુશ વિલાસિતા નહિ, પણ સંયમશીલ રસિકતા તેમને ધૃષ્ટ છે. ભોગ નહિ પણ ત્યાગ, સ્નેહ અને પ્રભુમયતાને તેમણે પ્રબોધ્યાં છે. આર્થત્વ-ઉદારતા અને સંસ્કારિતાથી શોભતું આર્થત્વ — તેમના કવનનો મુખ્ય વિષય બન્યું છે, અને ગદ્યમાં પણ એમણે એક અથવા બીજી રીતે આ આર્થત્વનો પ્રચાર કર્યો છે.

વાણીના એમના વૈલવને તો, ખેશક અદ્ભુત જ કહી શકાય. શબ્દોને એ તોડે છે. ‘પરિશુદ્ધિ,’ ‘સંક્રાન્ત’ જેવાં કૃદન્તોમાંથી એ ‘પરિશુદ્ધિવું,’ ‘સંક્રાન્તવું’ જેવાં ક્રિયાપદો બનાવે છે. પદોના વિન્યાસના સામાન્યક્રમને — પહેલાં કર્તા, પછી કર્મ, છેલ્લે ક્રિયાપદ, એવા સામાન્ય ક્રમને બદલીને એ ઘણી વાર ‘ના, બા, મને તો ન ધીરે મારી બા અંધારામાં એકલી’ — આ રીતો પદોને આગળપાછળ કરી નાખે છે. નવા નવા સમાસો બનાવે છે. ને શબ્દોને લાડ લડાવી લડાવીને રમાડે છે. અલંકારો તો એમણે જેટલા આપ્યા છે તેટલા એમના સમકાલીનોમાંથી બીજા કોઈ એ નહિ આપ્યા હોય. આકાશ અને પૃથ્વી, પ્રકૃતિની વનસ્પતિસૃષ્ટિ અને નગરસૃષ્ટિ, આ બધાનાં સૌન્દર્યધનમાંથી એ પોતાની અલંકારસમૃદ્ધિ મેળવે છે અને પોતાની ભારતીને શણગારે છે.

આને એની મર્યાદાઓ નથી એમ નથી, આને લીધે કેટલીક વાર કવિએ વ્યાકરણનો વધ કર્યો છે, કેટલીક વાર શૈલોને શણગાર ખાતર

જ શબ્દગાર સભળ્યા છે; કેટલોક વાર શબ્દખાહુલ્યમાં એ સરી પડ્યા છે; તો કેટલોક વાર શબ્દોની, શબ્દયૂથોની, વાક્યખંડોની અને અલંકારોની પુનરુક્તિ એ કરી રહ્યા છે. કેટલોક વાર એ વિશદતા, શાસ્ત્રીયતા, પ્રૌઢતા અને સુરેખતાનો ત્યાગ કરી દે છે. અને વાક્ય-વોચિને લટકાળી બનાવવા જતાં બાલિશ બનાવી દે છે. નવા શિખાઉ વિદ્યાર્થી માટે નહાનાલાલની ગદ્યશૈલી હંમેશાં ભયરથાન રૂપે જ રહી છે; કારણ કે The right word in the right place એ શૈલી માટે અત્યંત મહત્ત્વનું તત્ત્વ ગણાય છે, એ તત્ત્વ નહાનાલાલમાં નથી.

પણ આ બધું હોવા છતાં નહાનાલાલમાં વાણીનો વૈભવ છે, દારિદ્ર્ય નથી; છાકમછોળ છે, કૃપણતા નથી. એની ના તો કાણુ કહી શકે તેમ છે ?

(૧૯૪૬)

## જયા અને જયંત

‘જયા અને જયંત’ કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું જાણીતું નાટક છે. કેટલાક વિદ્વાનોના અભિપ્રાય પ્રમાણે એ કવિશ્રીનું ઉત્તમ નાટક છે.

એ નાટક લખવાની પ્રેરણા કવિએ પોતે જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે, સરસ્વતીચંદ્રના નાટક સંબંધી પડેલી તકરાર વખતે, પ્રો. ગજજરને ત્યાં એમને ‘પણ એક દશ્ય નાટક લખવાની સૂચના થઈ’ તેના પરથી મળી. કવિની લત્રીજીએ નૈષ્ઠિક અભિપ્રાયની પ્રતિજ્ઞા લીધી હતી તેના પરથી કવિને ભેદથી વરતવું સૂચન મળી ગયું. અને રંગભૂમિને ધ્યાનમાં રાખીને કવિએ આ નાટક લખી નાખ્યું.

કવિ પોતે જ જણાવે છે તે પ્રમાણે, આમ, આ નાટક લખવાનો તેમનો ઉદ્દેશ દ્વિવિધ છે :

૧ રંગભૂમિને અનુકૂળ આવે તેવું એક દશ્ય નાટક લખવું.

૨ એ નાટકદ્વારા નૈષ્ઠિક અભિપ્રાયનાં મહિમાગીત ગાવાં. અને સાથેસાથ ‘દેહી કહેવાતા આત્મતત્ત્વનાં દેહ વિનાયે અસ્તિત્વ હોય છે’ એ ‘માનશાસ્ત્રની ઓળખટ’નું નિરૂપણ કરવું.

નૈષ્ઠિક અભિપ્રાય કવિ ન્હાનાલાલની પ્રિય ભાવના છે. અલખત, નૈષ્ઠિક અભિપ્રાયને તેમણે આત્મલગ્ન તરીકે પણ ઓળખાવેલ છે. પણ તેમાં તકદોષ રહેલો છે. નૈષ્ઠિક અભિપ્રાય વ્યક્તિનિષ્ઠ હોય છે; આત્મલગ્ન યુગ્માશ્રિત હોય છે. એટલે કે નૈષ્ઠિક અભિપ્રાય પાળવાવાળી વ્યક્તિ એકાકી હોય છે; લગ્ન—દેહલગ્ન, સ્નેહલગ્ન કે આત્મલગ્ન, ગમે તે લગ્ન—માટે બે વ્યક્તિઓ—એક સ્ત્રી અને એક પુરુષ—ની જરૂર હોય છે. એટલે આત્મલગ્નથી જોડાયેલાં સ્ત્રીપુરુષ દંપતી જ ગણાય. અને

એ દંપતી પ્રહાર્ય પાળતાં હોય તોપણ, એમને સાચા અર્થમાં, નૈષ્ઠિક પ્રહાર્યારી ન ગણી શકાય. આ ભેદની, ચર્યા સ્વ. નરસિંહરાવે ગ્રીણવટથી કરી છે. એ ભેદને ધ્યાનમાં રાખીએ તો, આ નાટકમાં કવિએ નૈષ્ઠિક પ્રહાર્યની નહિ, પણ આત્મલગ્નની ભાવનાનું આલેખન કર્યું છે એમ કહી શકાય.

આત્મલગ્નની ભાવના માટે કવિ નહાનાલાલની મુખ્ય દલીલ આ છે :

જ્યેહાં જ્યેહાં આત્મા, ત્યેહાં ત્યેહાં શરીર,  
નથી એવું કાંઈ પ્રહ્યાંડમીમાંસાનુ ન્યાયસૂત્ર.

અને કવિ પોતે જ તેનું વિવરણ કરે છે તે પ્રમાણે, ‘દેહી કહેવાતા આત્મતત્ત્વનાં દેહ વિનાયે અસ્તિત્વ હોય છે. એ સ્નેહ એકતરફી ન હોય, તે પરસ્પરના હોય તો તે ચૈતન્યવર્ણી સ્નેહસ્થિતિમાં

દ્વા સુપર્ણા સયુજા સઘાયા  
સમાનં વૃક્ષ પરિષ્વજાતે ॥

એ ઉપનિષદમંત્રાનુસારં એ સુપંખાળા આત્મસખાઓનાં સખ્ય ને સંલગ્નતા છે; અને તેથી તે સાયુજ્યને આત્મલગ્ન કહીએ તો અયોગ્ય નથી.’ ખીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કવિ માને છે કે આત્માની સંલગ્નતા માટે દેહની સંલગ્નતા હોવી જ જોઈએ એ અનિવાર્ય નથી. બે દેહોનું મિલન થયું હોય અને છતાં આત્માઓ અલગ રહી ગયા હોય એ જેમ સંલવિત છે તેમ બે આત્માઓનું મિલન થાય અને છતાં દેહો અલગ અલગ રહે એ પણ તેટલું જ સંલવિત છે. આત્માઓ અને દેહોનું મિલન સાથેસાથ થઈ ન જ શકે એવું નથી; પણ હંમેશાં એવું મિલન થવું જ જોઈએ છે એ અનિવાર્ય નથી.

આ જાતનું મિલન બે પુરુષોનું કે બે સ્ત્રીઓનું નહિ, પણ એક સ્ત્રીનું અને એક પુરુષનું જ હોય તે સ્પષ્ટ છે.



અપવાદરૂપ વ્યક્તિઓના સંબંધમાં આ જાતનું દેહથી વ્યતિરિક્ત એવું આત્માઓનું જ મિલન શક્ય હશે એ ખરું; પણ સામાન્ય મનુષ્યસ્વભાવની દૃષ્ટિએ કવિ ન્હાનાલાલની આ માન્યતા કરતાં ગોવર્ધનરામની માન્યતા વધારે તર્કપ્રતિષ્ઠિત લાગે છે. ગોવર્ધનરામ માને છે કે સ્ત્રીપુરુષના લગ્નનો હેતુ બે સૂક્ષ્મ દેહોનું ( કવિ ન્હાનાલાલની પરિભાષામાં કહીએ તો આત્માઓનું ) અદ્વૈત રચવાનો છે. સૂક્ષ્મ દેહોનું એ અદ્વૈત રચવામાં સ્થૂલ દેહનું પણ સ્થાન છે. મનુષ્ય સ્થૂલમાંથી ઉત્ક્રાન્ત કરીને સ્થૂલ-સૂક્ષ્મની ભૂમિકાએ જાય છે અને એમાંથી જ ઉત્ક્રાન્ત કરતાં કરતાં કેવળ સૂક્ષ્મની ભૂમિકાએ પહોંચે છે. મનનશીલ મનુષ્યના વિકાસનો આ નૈસર્ગિક ક્રમ છે. ગોવર્ધનરામ તો સૂક્ષ્મની સંસિદ્ધિ માટે સ્થૂલની તૃપ્તિને અનિવાર્ય અંગ ગણે છે. મનુષ્યસ્વભાવના આ દર્શનની સાથે કવિ ન્હાનાલાલના દર્શનને સરખાવીએ તો એમની આત્મલગ્નની ભાવના ઉત્ક્રાન્તિની ઊંચામાં ઊંચી કક્ષાએ આવે.

અલખત, ન્હાનાલાલે પોતે જ ખતાવ્યું છે તે પ્રમાણે કેવળ આત્મલગ્નનું કે નૈષ્ઠિક પ્રહ્લયર્થનું આ વ્રત બધાંને માટે નથી, પણ અમુક વિશેષાધિકારીઓ માટે જ છે. એટલે

જ્યહાં જ્યહાં આત્મા, ત્યહાં ત્યહાં શરીર,  
નથી એવું કાંઈ પ્રહ્લાંડમીમાંસાનું ન્યાયસૂત્ર.

એ વિધાનને સ્વીકારી લેવામાં વાંધો નથી.

પણ વાંધો તો કવિએ આ નાટકમાં તેમ જ અન્યત્ર એ વિધાનનું પ્રતિપાદન કરવા માટે દેહને જે અકારણ ઉતારી પાડ્યો છે તેની સામે છે. કવિ એમ માને છે કે દેહ એટલે પાપનું ધામ, અને લગ્નમાં દેહોપભોગ આવતો હોવાથી લગ્ન એટલે આલસછેટ અને વટાણ. જયાનું લગ્ન નહિ થાય એ અર્થમાં કવિએ આ નાટકમાં ‘જયાની દેહ નહિ વટલાય’ એમ અનેક સ્થળે કહ્યું છે.

દેહ પ્રત્યેની નહાનાલાલની આ સૂગ જેટલી અકારણ છે તેટલી જ અવાસ્તવિક પણ છે. સાચી રીતે જોઈએ તો ભૂખ, તરસ, નિદ્રા વગેરેની વૃત્તિઓની માફક દેહોપભોગની વૃત્તિ પણ પ્રાણીમાત્રમાં કુદરતી જ છે. આ કુદરતી વૃત્તિઓ જાતે સારી પણ નથી અને ખરાબ પણ નથી. પણ એનો જે માર્ગ વિનિયોગ થયો હોય તેના પરથી તે સારી કે ખરાબ ગણાય. એવી વૃત્તિને યોગ્ય માર્ગે અને યોગ્ય પ્રમાણમાં તૃપ્ત કરવામાં આવે તો તેમાં કશું ખોટું નથી. પણ એવી વૃત્તિને તૃપ્ત કરવા માટે અયોગ્ય માર્ગ લેવામાં આવે તો એ ખરાબ ગણાય. દાખલા તરીકે મને ભૂખ લાગે એ સ્વાભાવિક છે; અને મારી ભૂખને શમાવવા માટે હું યોગ્ય પ્રમાણમાં યોગ્ય પદાર્થો ખાઉં તો તેમાં કશું ખોટું નથી. પણ જો મારી ભૂખને તૃપ્ત કરવા માટે હું ખાદ્યાખાદ્યનો વિવેક ન જાળવું તો એ અયોગ્ય ગણાય. નહાનાલાલે દેહોપભોગની આ નૈસર્ગિક વાસનાને પોતાને જ ખરાબ ગણી કાઢી છે. એમાં પ્રાકૃતિક સત્યનો વિરોધ રહેલો છે.

પોતાની આત્મલગ્નની આ પ્રિય માન્યતાનું આલેખન કરવા માટે કવિએ ‘જ્યા અને જયન્ત’ના વસ્તુનું જે સંનિધાન કર્યું છે તેમાં અનેક સ્થળે ક્યાશ રહી ગઈ છે. અને પાર વિનાની અસંગતિઓ અને અસંભવિતતાઓ પેસી ગઈ છે.

નાટકનું મુખ્ય સ્થળ ગિરિદેશ છે. ગિરિદેશ એટલે ‘દેવગિરિ’ હિમાલયનાં શિખરોની ભૂમિ, જ્યાં ગમે ત્યારે હિમાદ્રિ એટલે કે એનાં શિખરો પડે છે ને હિમગંગાનો પ્રપાત થાય છે. એ ગિરિદેશનું વર્ણન ‘છ માસની રાત્રિ, છ માસનો દિવસ; પખવાડિયાની તો ઉષા’વાળા પ્રદેશ તરીકે કરવામાં આવ્યું છે. જાણે હિમાલય હિન્દુસ્તાનની ઉત્તરમાં નહિ, પણ ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં આવ્યો ન હોય ! એ પ્રદેશની રાજકુમારી જયાના દાસીવર્ગમાં તો ઠીક, પણ સાહેલીવર્ગમાં પણ ‘અંધાર દેશ’ની સ્ત્રીઓ પણ છે, જેમ કોઈ વિલાસી રાજવીના અન્તઃપુરમાં દેશ-દેશની સ્ત્રીઓ હોય તેમ. ‘અંધાર દેશ’ની સાહેલીઓ રાખવાની આ

‘તેજવાસી’ રાજકુમારીને શી જરૂર પડી ? એવી સાહેલીઓ સાથેનું  
‘એનું’ સખ્ય કેટલું નબળું હશે ? અને કેમ નબળું હશે ? એ ગિરિદેશની  
રાજરાણી મધ્યકાલીન કાઠિયાવાડના ત્રીજા, ચોથા કે પાંચમા વર્ગના  
રાજ્યની અલગ રાણી કરતાં જુદી નથી. ગિરિદેશની રાજરાણી પોતાની  
કન્યા તો ‘રાજમુગટને, રાજદંડને, રાજસિંહાસનને’ જ પરણે એવો દુરા-  
ગ્રહ રાખી રહી છે. એટલું જ નહિ પણ, એટલા ખાતર, ભરસલામાં પણ  
પોતાના પતિનો વિરોધ કરતાં એને સંકાય નહોતો નથી, પુત્રી પર  
માતાનો અધિકાર હોય તેવી દલીલ કરતાં, એ જે ભાષા વાપરે છે તે  
પણ સંસ્કારી મનુષ્યના મોઢામાં શોભે નહિ તેવી છે :

‘ગર્ભ મૂકી વેગળા રહ્યા, રાજેન્દ્ર !  
મહે’ પોષી, ધવરાવી, ઉછેરી,  
આજ પધાર્યા છો પાછા  
પોતાની કહી પારકી કરવા.’ (અ. ૧. પ્ર. ૨)

અને ‘કાશીરાજ પરિગ્રહબહુત્વવાળા છે, એમને જ્યાં કેમ આપી  
શકાય ?’ એવી મતલબની દલીલ ગિરિરાજ કરે છે ત્યારે રાજરાણી  
જે જવાબ આપે છે તે પણ ભેવા જેવો છે :—

‘ દશરથવ્રતે કચ્છાં દાનવનાં છે જે ?  
શિકારે સિધાવો છો, રાજેન્દ્ર ?  
ત્યાં ભાળ્યા કચ્છાંઈ  
હરિણી હરિણીના કુરંગરાજ ?  
એક રાજસિંહાસનને  
ચાર પાયા હોય સુવર્ણના.’ ( ૧. ૨ )

પશુસૃષ્ટિ કરતાં મનુષ્યસૃષ્ટિનો ન્યાય શા માટે જુદો હોવો ભેદિયો ?  
સિંહાસનની સ્થિતતા ને શોભા સુવર્ણના ચાર પાયા; રાજની શોભા  
ને સ્થિતતા ચાર સુવર્ણ સુન્દરીઓ ?

અને આ બધું બને છે નંદાનાલાલ જેને ‘યોગભૂમિ’ કહે છે તેમાં, જે ભૂમિનો સામાન્ય પ્રગળન—જયન્ત—સદેહે સ્વર્ગમાં જઈને ‘અમરાપુરીને ઊગારો’ શકે છે અને જે ભૂમિના નિવાસીઓ પોતાને ‘તેજવાસી’ તરીકે ઓળખાવીને ગૌરવ અનુભવે છે। તેજવાસીઓની પણ મનોદશા જે આવી હોય તો આપણે ‘અન્ધારવાસી’ કેને કહીશું ? કે પછી નંદાનાલાલે ‘તેજવાસી’ શબ્દ, એ પ્રદેશની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખીને, માત્ર સ્થૂલ વાચ્યાર્થમાં જ વાપર્યો હશે ? — જે કે ભૌગોલિક પરિસ્થિતિ પ્રમાણે પણ હિમાલયમાં કયાંય છ મહિનાનો દિવસ હોતો નથી એ હકીકત છે.

કલાકૃતિનો એક મહત્ત્વનો નિયમ એ છે કે એમાં જે આદર્શીકરણ થયું હોય તે સાદ્યન્ત જળવાવું જોઈએ. કલાકારને પોતાની કલ્પના પ્રમાણે પોતાની સૃષ્ટિની રચના કરવાનો અધિકાર ખરો; પણ એક વખત એ સૃષ્ટિની રચના થઈ જાય, ત્યાર પછી એનો સમગ્ર વ્યવહાર એ સૃષ્ટિના પોતાના નિયમો પ્રમાણે જ થવો જોઈએ. અંશતઃ એ સૃષ્ટિના પોતાના અને અંશતઃ ખીજી કોઈ સૃષ્ટિના નિયમોની ભેજસેજ જે થઈ જાય તો કલાની દૃષ્ટિએ એ ‘ખામીભરેલું’ ગણાય. કાલિદાસ અજર અને અમર યક્ષોની નગરી અલકાની કલ્પના કરે. ‘એવી કોઈ નગરી ને હોય ?’ એમ કહીને એને એવી કલ્પના કરતાં અટકાવવાનો આપણને અધિકાર નથી. પણ એ નગરીનો વ્યવહાર એ કલ્પનાને અનુરૂપ હોય તેવી રીતે ચાલી રહ્યો છે કે નહિ તેની તપાસ કરવાનો આપણને અધિકાર અવશ્ય છે. અલકાનગરીમાં યક્ષો અમર હોય છે એમ કહીને એ ત્યાંના રમશાનનું વર્ણન કરવા બેસી જાય કે કુબેરના પ્રમુખપદે મળેલી કોઈ શોકસલાનો અહેવાલ આપવા બેસી જાય તો એ ખામી ગણાય. કલાકૃતિના અમુક ભાગમાં આદર્શીકરણ થાય અને અમુક ભાગમાં ન થાય તે ચાલે નહિ. આદર્શીકરણની પ્રક્રિયા અખંડ અને સાદ્યન્ત જળવાવી જોઈએ.

માનવસ્વભાવના પ્રેમ, ઈર્ષ્યા, હર્ષ, શોક આદિ ભાવો સર્વદેશીય અને સર્વકાલીન છે. રાવણને એક માથું હોય કે દસ માથાં, પણ

એનું વર્તન માનવસ્વભાવને અનુરૂપ જ હોવું જોઈએ. એને દસ માયાં હોય એટલે એનો સ્વભાવ જુદો હોય અને તેથી એનું જેમ જેમ અપમાન કરવામાં આવે તેમ તેમ એ પ્રસન્ન થતો જાય એવી કલ્પના કરી શકાય નહિ. માતૃહૃદય બ્રહ્માની સૃષ્ટિની નારીનું હોય કે કવિકલ્પનાની યોગભૂમિની નારીનું, પણ એ એકસરખું જ હોવું જોઈએ. અને માતાનું હૃદય પોતાની પુત્રીને સારું ઘર મળે તેની ચિન્તા કરતું હોય તો એમાં કશું અયોગ્ય ગણાવું જોઈએ નહિ, એ વાત ખરી, પણ એવી દલીલ કરીને રાજરાણીના વર્તનનો ખયાલ થઈ શકે તેમ નથી. મુદ્દાની વાત એ છે કે ‘રાજદંડ’ કે ‘રાજ-સિંહાસન’ માટેના આગ્રહનું મૂળ રૂઢાચાર છે, માનવસ્વભાવનું મૂલગત તત્ત્વ નથી. રૂઢાચાર અમુક પ્રદારના વાતાવરણમાં ઘડાયેલી મનોદશાનું પરિણામ હોય છે. તેજવાસીઓની યોગભૂમિનું વાતાવરણ સ્પષ્ટ રીતે જુદું હોવું જોઈએ. અને એ વાતાવરણમાં જન્મેલાં ને ઉછરેલાં મનુષ્યોની મનોદેશા, ખીજું કંઈ નહિ તોપણ અન્ધારવાસીઓની મનોદેશા કરતાં જુદી હોવી જોઈએ.

એમ થવાને બદલે, આ તેજવાસીઓની ભૂમિમાં પણ સ્ત્રી મૂર્ખ, મમતીલી અને દુરાચલી છે. પોતાની પુત્રીના હિતનો અને સુખનો વિચાર કરવાને બદલે આ યોગભૂમિની માતા પણ વચ્ચે વચ્ચે અને એ પણ પુત્રીની ઇચ્છા વિરુદ્ધ જઈને. એ ભૂમિમાં પણ પુત્રી વિરોધ ન કરે તે માટે લગ્નની વાત છેક છેલ્લો ઘડી મુધી એનાથી છુપાવવામાં આવે છે. અને પુત્રી પણ પોતાના લગ્નની તૈયારીઓ ચાલી રહી છે એ જાણવા પામે છે ત્યારે નથી બળવો કરતી, નથી માતાપિતાને શાન્તિથી ને મીઠાશથી સમજાવતી, નથી કાશીરાજને કહેવા માટે રોકાતી: ‘તમને હું મારા ધર્મપિતા ગણું છું, તમારી સાથે મારાથી કેમ લગ્ન કરાય?’ એ તો કરે છે માત્ર કામ : આવી પરિસ્થિતિમાં ક્રિકેટ-અમૂઢ બનેલી ‘અન્ધારવાસી’ કે ‘ખીણવાસી’ ખીજું કંઈ છોદરીની માફક નાસી જવાનું !

એને ‘અમરાપુરીનો ઉગારનાર,’ ‘દેવોનો વિજેતા,’ ‘દેવલોકનો યુવરાજ’ જયન્ત પણ જ્યાંની આવી સ્થિતિમાં નથી એને હું કે હિમ્મત આપતો, નથી એને આ ‘નરમેધ’માંથી ઉગારવાને કશી પ્રવૃત્તિ કરતો, કે નથી એને એની વિકટ યાત્રામાં પોતાનો સાથ આપવાની તૈયારી જતાવતો. જ્યા શિખરો લણી પગલાં વાળે છે ત્યારે એ કહે છે ખરો કે

‘નહિ—નહિ જવા દઉં જ્યા !’ (૧. ૭)

પણ એ એટલું કહે છે ત્યાં તો જ્યા કૂદીને ચાલી જાય છે. થયું ! જ્યા કૂદી શકી એટલું એ કૂદીને નથો જયન્ત એની પાછળ દોડતો; નથી એને ધૂમ પાડીને અટકાવવાનો પ્રયત્ન કરતો; કે નથી જ્યાનાં માતાપિતાને આની ખબર આપતો. એ માત્ર સંતોષ વાળે છે આટલું કહીને :

‘જા; સુખી થા સદા,  
પણ નહિ જાય, જ્યા !  
જયન્તના જીવનમાંથી તું.’ (૧. ૭)

એને જ્યાને શોધવાનો કશો જ પ્રયત્ન કર્યા વિના એ માલતીના મંડપમાં બેસી જાય છે એને ‘પૃથ્વી ભરીને’ લખ્યા કરે છે કે ‘જ્યા ગર્હ.’ જાણે કોઈ ભગ્નહૃદય પ્રણયી ને તેય પાછો કવિ કે ચિત્રકાર ! એ માત્ર એટલું જૂલી જાય છે કે જ્યા નાસી ગર્હ તેનું કારણ એણે (જ્યાએ) પોતાના (જયન્તના) પ્રેમનો અનાદર કર્યો છે એ નથી; કે પરિસ્થિતિવશાત્ એ પોતાને પરણી શકે તેમ નથી તે પણ નથી. સાચું કારણ ખીજું જ છે : જ્યાને એનાં માતાપિતા એની ઇચ્છા વિરુદ્ધ કાશીરાજની સાથે પરણાવી દેવા માગતાં હતાં તે.

આ જયન્ત કોઈ અદ્ભુત પાત્ર છે. નહાનાલાલે એને લાડ લડાવવામાં ને એના પર પોતાનું વાતસલ્ય વહાવવામાં ખામી નથી રાખી. કવિએ એને ‘વિષ્ણુનો નહાલો,’ ‘દેવોનો પ્રિયતમ,’ ‘યોગીઓની આશા,’

‘આબનુબાહુ સુલટ’ વગેરે વગેરે વિશેષણો વડે ખિરદાવ્યો છે. પણ પરિસ્થિતિ અને ક્રિયા વચ્ચે એનામાં લાગ્યે જ સંગતિ દેખાય છે.

જયાનાં માતાપિતાની આજ્ઞાથી એ જયાને શોધવા નીકળે છે ખરો; પણ એ વખતે એ બૂલી જ જાય છે કે જયા એની હાજરીમાં જ ચાલી ગઈ છે, અને પોતે ધાર્યું હોત તો પોતે તેને ચાલી જતાં અટકાવી શકત; અથવા તો, બન્નેની ધ્રુષ્ટા હોત તો પોતે પણ જયાની સાથે જ ગિરિદેશને સદાને માટે તજી શક્યો હોત. એ તો જયા જાણે એકાએક ને અણધારી ચાલી ગઈ હોય તેમ કહે છે કે

‘ગિરિદેશ સદાના તજતાં  
એક ઘડીના પડયા ફેર,  
તહારે ને મહારે, જયા!’ (૨. ૨)

અને પોતે જયાને શોધવા માટે શું શું કર્યું તેને સંભારીને, શું શું કરવાનો છે તેના મનોરથ ધડતો હોય છે ત્યાં ‘અદૃશ્યથી દેવર્ષિની વાણી’ સંભળાય છે :

‘જગતમાં ખોયું તે તીર્થમાં લાધશે.

x x x

આકાશધરતીનો છેડો એ છે,  
જ્યાહાં જયન્ત ! તું ભિલો છે.

પૃથ્વીમાં ન લાધ્યું તે આલ આપશે.’ (૨. ૨)

અલખત, જયન્તે જે ખોયું છે તે અન્તે પૃથ્વીમાં જ લાધે છે. પણ એ વાત જવા દઈએ. જયન્તના કહેવાથી દેવર્ષિ પ્રત્યક્ષ ચાય છે. અને કહે છે કે :

‘લગાવ અખંડ સમાધિ  
તું શોધે છે તહેની.  
ભમીશ તો ભૂલો પડીશ.’ (૨. ૨)

અને જ્યન્ત પણ ગુરુનો આવો આદેશ મળતાં, આનન્દમાં આવી  
જાય છે; અને

‘અહીં જ મહારી ધરતીનો છેડો,  
આ મહારી હરિકુંજ.’ (૨. ૨)

કહીને ત્યાં જ આશ્રમ માંડી ખેસી જાય છે.

આ નાટકની એક વિશિષ્ટ એ છે કે એમાં અનેક સારી સારી  
ભાવનાઓ ને ઊર્મિઓ આવે છે ખરું; પણ ઘણીખેરી વાર તો અયોગ્ય  
સ્થળે, અયોગ્ય કાળે, કે અયોગ્ય સંદર્ભમાં, જ્યન્ત ચિત્તની શાન્તિની,  
આત્મદર્શનની કે પરમાત્મતત્ત્વની શોધમાં નીકળ્યો હોત તો દેવર્ષિની આ  
વાણીમાં આપણને આપણા તત્ત્વજ્ઞાનનો પડઘો સંભળાત, પણ અહીં  
તો જ્યન્ત પોતાની અંદર રહેલી કોઈ વસ્તુને નહિ, પણ પોતાથી ભિન્ન  
એવી ખીજ કોઈ નાસી ગયેલી વ્યક્તિને શોધવા નીકળ્યો છે. અને  
દેવર્ષિની વાણી એકંદર સાચી પણ પડે છે. પણ એના પરથી ફલિત તો  
માત્ર એટલું જ થાય કે કોઈ સ્વજન નાસી ગયું હોય તો તેને શોધવા  
માટે દોડાદોડ કરવાની જરૂર નથી. જરૂર છે, માત્ર એકાદ તીર્થસ્થાનમાં  
આશ્રમ માંડીને ખેસી જવાની ને તપ કરવાના !

જ્યન્ત વિશેષાધિકારી હતો એટલે એ પોતાને જે મેળવવું હોય તે  
યોગબળથી મેળવી શકે. એણે સામાન્ય સંસારીની માફક હાંફળા-  
ફાંફળા થઈને દોડાદોડ કરી મૂકવાની જરૂર ન હોય એવી દલીલ કદાચ  
કરી શકાય ખરી. પણ એનો જવાબ માત્ર એટલો જ હોય કે આવા  
તપોબળનો ઉપયોગ આત્મદર્શન કે ઈશ્વરસાક્ષાત્કાર માટે થવો જોઈ એ,



લૌતિક વસ્તુઓ કે વ્યક્તિઓની પ્રાપ્તિ માટે નહિ. વાધરી માટે ભેંશ મારવા ન જવાય.

વળી, જયન્ત વિશેષાધિકારી છે એટલે એ પુરુષાર્થ કરતો જ નથી અથવા તપોબળ એકદું કરવાનો જ પુરુષાર્થ કરે છે એવું પણ નથી. અમરાપુરીને ઊગારવાનું કામ એ તપોબળથી નથી કરતો; પણ ધનુષ્ય-બાણથી સબળ થઈને, જાતે રણભૂમિમાં જઈને અને દાનવાને હરાવીને કરે છે. એટલે જયાની શોધમાં નીકળેલો જયન્ત, ખીલું કશું ન કરતાં આશ્રમ માંડીને બેસી જાય અને તપ કરવા લાગે તેમાં પરિસ્થિતિ અને ક્રિયાની ઉપપત્તિ જળવાતી નથી એમ જ કહી શકાય.

તપ કરતાં કરતાં, પોતે જયાને શોધવા માટે આ ‘ઉગ્ર તપ’ આદરી રહ્યો છે એ હકીકત જયન્ત ઘડીક ભૂલી જાય છે અને નાથનાં પરમ તેજનાં અખંડ દર્શન કરવાને માટે પોતે તપ કરી રહ્યો છે એમ માનવા લાગે છે. અને સ્નેહદેવીની પ્રાપ્તિ, બ્રહ્મપ્રકાશનો ઉદય અને જગતનો ઉદ્ધાર, એ ત્રણ વચ્ચે જાણે કશો જ ભેદ ન હોય તેમ એ કહી બેઠે છે :

‘સ્નેહદેવી મળજો કે ના મળજો,  
બ્રહ્મપ્રકાશ ઊગજો કે ના ઊગજો,  
જગતનો ચત્કિચિતે ઉદ્ધાર  
મહારે હાથે થાવ કે પર હાથે;  
વિસર્જન થાવ સારાંની ચેલાલસાઓ.’ (ર. ૫)

અને પોતાના ‘આત્માની છેલ્લી અનિય’—સ્નેહદેવી મેળવવાનો પોતાનો લોભ—એ છોડી દે છે; અને સ્થિતપ્રજ્ઞને શોભે એવો નિમિત્ત-માત્ર બનવાનો પોતાનો નિશ્ચય વ્યક્ત કરે છે :—

‘સૃષ્ટિ છે સૃજનનો હેતુ સાધવાને :  
સૃજનહેતુ સીધે ત્યાં ને તેમ

ફેંક-ધૂમાવ મહારા જીવનને, પ્રભો !  
 પ્રભુની વાડીમાં પુણ્ય વાવવાં,  
 જમ્હાં ઉગાડે ત્હાં તેજ વર્ષવાં,  
 જમ્હાં ફૂલડાં પ્રકુલ્લે  
 ત્હાં પરિમલ પમરવાં,  
 એ જ ઉદ્ધાર, એ જ જીવન્મુક્તિ ! (૨. ૫)

ફરી સરસ વિચાર; પણ ફરી અયોગ્ય સ્થળે અને અયોગ્ય સંદર્ભમાં. ઉપરાંત, પોતે જે માટે જ્યાં શોધવા નીકળ્યો છે એ હેતુઓ પણ એના મનમાં ગૂંચવાઈ જાય છે અને જ્યાં પોતાના જગદુદ્ધારના કાર્યમાં સહાયભૂત થાય એટલા માટે જાણે પોતે એને શોધવા નીકળ્યો હોય એમ એ માનવા લાગે છે.

ગમે તેમ પણ, તેની આસપાસના 'ચાર ભસ્મના ઢગલા તેજસ્થંભ' થાય છે, બ્રહ્મલોકમાંથી તેજનાં ધનુષ્યબાણ ઊતરે છે અને જયન્તના હૈયામાં સમાઈ જાય છે. વદન ફરતું 'પ્રભાત્યક ફરકે છે.' આમ જયન્તનું 'મેધાજનન' થાય છે, અને 'ભુદ્ધનાં બોધિસત્વ' ઊતરે છે. પણ ત્યાં જ ફરીથી આકાશવાણી થાય છે ને જયન્તને સમજાય છે કે જ્યાં વિના પોતે અધૂરો છે, એકપંખાળો ને અપંગ છે ! હતા ત્યાંના ત્યાં !

'ભુદ્ધ' બનેલો આ જયન્ત આશ્રમ ચલાવે છે. ત્યાં એક દિવસ, સવારના પહોરમાં એના કેટલાક શિષ્યો ગંગાના 'મધ્યજલ'માંથી મળેલી અચેત જ્યાં તેની પાસે લઈ આવે છે. જ્યાં જોતાં જ જયન્તના કપાળ પર પરસેવો વળી જાય છે. પોતાની પહેલાં જ્યાં ગિરિદેશ છોડ્યો હતો એ હકીકત, કાણ જાણે કેમ, એ ભૂલી જાય છે. અને પોતે જાણે ઘણા લાંબા વખત પહેલાં ગિરિદેશ છોડ્યો હોય ને પાછળ કંઈક અણધાર્યા સંભોગો ભલા થતાં જ્યાં ગિરિદેશ છોડવો પડ્યો હોય તેવી ભ્રમણામાં એ બોલી બેઠે છે :

‘આ દશા ? આ દશા કેમ ?

શી વાર્તા હશે ગિરિદેશની ?

ઉઘડો, ઓ કાળના પડદાઓ !

ને કહો એ કથની.’ (૩. ૧)

ગિરિદેશની કથની કહેવાને કાળના પડદાઓ ઊઘડતા નથી. જ્યાંને યોગશુક્રમાં સુવાડી છે ત્યાં જવાને જયન્ત તૈયાર થાય છે. ‘સૃષ્ટિની સકલ સુન્દરતાની સન્મુખ’ એ જાય છે. ને ‘પૃથ્વીની પરમ પવિત્રતા’ને જોતાં જ, એના શરીરનું માળખું લાગી પડવા ને ‘અમર આત્મા’ ફૂટી જવા જાય છે. એના મનમાં પાંપના વિચારો જાગે છે. ને એનાથી પોતાની જાતને રક્ષવા માટે જ્યાંના નિશ્ચેષ્ટ શરીરને

‘આ તો દેહનું શબ છે,

નથી ચેતનના પ્રભમહેલ.’ (૩. ૧)

હકીને ઓળખાવવાની હદ સુધી એને જવું પડે છે. અને છતાં ખીણ જ ક્ષણે પોતે જાણે દેવાથી ચડિયાતો ને યોગેશ્વર (મહાદેવ) નો સમો વડિયો હોય તેમ કામદેવને પડકારે છે :

‘થલો, ઓ દેવને યે ફલતા કામદેવ !

થલો બારણાની બહાર.

આ જોદો જૂદો છે.

યોગેશ્વરે અંગ બાળી અનંગ કીધો,

અનંગથી યે લસમ કરી

આપીશ બાળ મહારા બાળીઓને;

ચાળશે તહેને નહિ વાગે

કામણુગારી એ કીકીના ડંખ.’ (૩. ૧)

જેને અંગ જ નથી તેને એ કઈ રીતે ભરમે કરી શકતે એ તો એ જાણે. પણ એનું અસ્વસ્થ થઈ ગયેલું ચિત્ત સ્વસ્થ થઈ જાય છે એમ કવિ કહે છે ને ઉમેરે છે કે મુત્તનો આ 'કામવિનય' નિરખીને જ્યન્તનાં માતાપિતાનો પ્રિયલોકમાંથી ઉદ્ધાર થાય છે ને અલ્પલોકમાં જતાં જતાં એ બન્ને પોતાના 'પુત્ર ઉપર પુષ્પવૃષ્ટિ' કરે છે. એ વાત્સલ્યવિવશ માતાપિતા પુત્ર જાણે પોતાનો તપોભંગ કરવા આવેલી રંભા કે ઉર્વશી કે મેનકાનાં દુર્નિવાર અને દુઃસહ પ્રલોભનો સામે ટકી રહ્યો હોય ને વિજયો બન્યો હોય તેવી રીતે તેને ગિરદાવે છે.

ત્યારે, હકીકતે તો માત્ર એટલું જ બન્યું છે કે જ્યાની આવી અસ્વસ્થ, અચેત અને અવશ અવસ્થામાં પણ તેને જોતાંવેત જ્યન્તની મેઘા અને 'ઓધિસત્વ,' વરાળની માફક, જીડી જાય છે ને અલ્પલોકી જ્યન્ત પ્રાણી પાણી થઈ જાય છે, કોઈ પામર મનુષ્ય પણ ભાગ્યે જ થાય તે રીતે.

અને પછી જ્યન્ત અને જ્યા, મોર અને ઢેલનાં જેવા અશારીર આત્મલગ્ન કરીને 'ધર્મ' 'સ્નેહ' અને 'સેવા'નાં જોગી બનવાનો ને સામસામે તીરે પોતપોતાના અલગ અલગ આશ્રમો સ્થાપવાનો વિચાર કરતાં હોય છે ત્યારે જ્યાને આશંકા થાય છે કે આટલાં નજીક નજીક રહીશું તો ક્યારેક ડૂગી જવાશે તો તે એ વખતે જ્યન્ત અને કહે છે કે :

‘આત્મશ્રદ્ધા ઉજ્જવળ રહે  
ત્યહાં સૂધીના જ આ આશ્રમ.  
અન્ધકારનો ઓળો ઉગે કે તરત  
તું સંચરજે દેવધામ હિમાદ્રિમાં.  
ને હું વિચરીશ સાગરયાત્રાએ.’ (૩. ૩)

પણ એને એમ કહેવાનું 'સંચર' જ નથી કે આત્મશ્રદ્ધા ઝાંખી પડવા લાગશે તો આપણે પરણી જઈશું. પોતે અને જ્યા, સાથે રહીને,

જે સેવા કરવા માગે છે તેમાં લગ્ન વિધિરૂપ અને એમ તો એ નહિ જ માનતો હોય; કારણ કે જયા હિમાદ્રિમાં ચાલી જાય તે પોતે સાગર-યાત્રાએ વિચરે તોપણ, સાથે રહીને સેવા ન કરી શકાય. એટલે, જયાના સહકાર વિના પોતાના જીવનના આદિષ્ટ કર્તવ્ય જેવું જગદુદ્ધારનું જે કાર્ય પોતે એકલે હાથે કરી શકે તેમ નથી. તે કાર્ય કરવાની આટઆટલાં તપને અંતે મળેલી તક જતી કરવી પડે તો જતી કરીને પણ એ લગ્નથી દૂર રહેવાને જ કૃતનિશ્ચય થાય છે. બન્ને સમાન શીલ અને સમાન વ્યસનવાળાં છે અને આટલા આટલા પ્રયત્નો પછી પણ બન્ને એકબીજા માટેનું આકર્ષણ નિવારી શક્યાં ન હોય તોપણ! શુદ્ધ, ધર્મસંમત રનેહલગ્ન સામે પણ આટલી બધી સૂઝ શાથી ? ને શા માટે ?

લગ્ન એટલે પાપ, દેહનો વટાળ ને અંગની આલસછેટ; અને બ્રહ્મચર્ય એટલે પરમ પુણ્ય અને વિશુદ્ધિ એમ જયન્ત અને જયા, બન્ને માને છે. એટલે લગ્ન તો ઠીક, પણ સામાન્ય દેહરપર્શ પણ અજાણતાં યે ન ધર્મ જાય તે માટે બન્ને એક જ આંખાને નહિ, પણ બે જુદા જુદા આંખાને અઢેલીને ઊભાં રહે છે (૩.૩); અને એક જ હોડલામાં નહિ, પણ બે નિરનિરાળાં હોડલામાં ‘જલ પર તરે છે’ (૩. ૬). એટલું જ નહિ પણ, હિમાદ્રિ પડતો હતો અને હિમગંગા ઊતરતી હતી ત્યારે જયાને બચાવવાનો જે વિશિષ્ટ આપદ્ધર્મ ઊભો થયો હતો તે પ્રસંગે પણ જયન્ત જયાને અડતો નથી; પણ ચાપ બાણે ચીપિયો કે સાણસો હોય તેમ તેમાં જયાને ભરાવી, ઢિયાડી ને કૂદકો મારી ચોગ-શુંગે ચડી જાય છે. લગ્નને અને દેહરપર્શને એ લોકો આટલાં બધાં અધમ ગણતાં હોવા છતાં, પોતાના કર્તવ્ય તરોફે તો એ બન્ને સ્વીકારે છે ‘પતિઓની કામઠી’ અને ‘પત્નીઓની વીણા’ ઘડવાનું અને પોતે ન ગાયાં તે સંસારનાં બ્રહ્મસંગીત એમની પાસે ગવરાવવાનું ! અલખત, એમ કરતી વેળા, એ લોકો સામાન્ય અને વિશેષાધિકારીઓ વચ્ચે ભેદ પાડે છે અને સામાન્ય સંસારીઓ માટે ‘નિષ્કામ,’ ‘સંયમ નિગ્રહ-યુક્ત’ અને પ્રવાહપ્રાપ્ત વિલાસલાવ અને વિશેષાધિકારીઓ માટે નૈષ્ઠિક

અહમર્યાના આદર્શો સ્વીકારે છે. પણ તેમ છતાં એ પ્રશ્ન તો રહે જ છે કે તો પછી, લગ્નને આલડછેટ અને વટાળ કહીને આટલું બધું વગોવવાની જરૂર હતી ખરી ? અને લગ્ન જો ખરેખર એવું જ હોય તો પોતે જેની સેવામાં જનમારો ગાળવાનાં છે એવાં સંસારીઓને ગળે એ વળગાડવા જેવું છે ખરું ?

કવિને પોતાના આ માનસપુત્ર જયન્ત માટે એટલો બધો સહલાવ અને અહોભાવભર્યો પક્ષપાત છે કે એનો મહિમા બિરદાવવામાં એમણે પાછું વાળીને જોયું નથી. જયન્ત હરિકુંજમાં ખેસીને જે તપ કરી રહ્યો છે તેની કાર્તિ એટલી બધી પ્રસરી છે કે એક તરફથી દેવર્ષિ હિમાલયની ગુફાઓમાંના જોગીઓને ‘અહાવનમાંના અહર્ષિના દર્શન કાળે’ જવાનો આદેશ આપે છે; ને બીજી તરફથી અધોર વનમાં પારધિના ઝુંડમાંની ગુફામાં ‘કંઈ વર્ષો’થી પૂરાયેલી તેજળા પણ ‘ધન્દ્રાસનને થે ડોલાવે એવાં’ તપ માંડનાર તપસ્વીજીના તાપસક્ષેત્રે તપ જવાલામાં તપવાનો અલિલાષ સેવે છે. (તેજળા સુધી આ કાર્તિ કેવી રીતે પહોંચી હશે ? અને કેણે પહોંચાડી હશે ? એ પ્રશ્ન જીભો થાય તો, અલખત, તેનો કશો જવાબ નથી.)\*

જયન્તને કવિએ દુષ્યન્ત અને મહાદેવ કરતાં પણ અડિયાંતો વર્ણવ્યો છે. નહાનાલાલના મનમાં કાલિદાસ સાથે સ્પર્ધાનો લાવ છે કે નહિ તે વિશે ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતું નથી. પણ કાલિદાસની અલકાનગરી અને નહાનાલાલનો ગિરિદેશ, બન્ને હિમાલયમાં આવ્યાં છે. ઉપરાંત નાટકમાં રચળે રચળે નહાનાલાલની નજર પાસે કાલિદાસ તરી રહ્યો છે એ સાફ સાફ દેખાઈ આવે છે. કાલિદાસનો દુષ્યન્ત અને

\* તેજળા પાસે ધનુષ્યગાણુ છે. છતાં વર્ષો સુધી એને પારધિની ગુફામાં પ્રસાદ રહેવું પડે છે. નથી એ પારધિને ગુફામાં આવવાં દેતી; નથી પારધિ એને ગુફાની બહાર જવા દેતો. જયાના હાથમાં એ ધનુષ્યગાણુ આવે છે કે તરત એ પારધિને ધાયલ કરીને, તેજળાની સાથે નાસી છૂટે છે. તો તેજળાને એ ધનુષ્યગાણુનો ઉપયોગ કરતાં નહોતું આવડતું એમ માનવું ?

ન્હાનાલાલનો જયન્ત, બન્ને સ્વર્ગમાં જઈને રાક્ષસો સામે યુદ્ધ કરે છે. દુષ્યન્ત, અલપત, ઇન્દ્રનો મિત્ર છે અને પોતે ઇન્દ્રનો મિત્ર ગણાય એને એ ઘણું મોટું માન સમજે છે. જયન્ત, એ પ્રમાણે, ઇન્દ્રનો માત્ર મિત્ર જ નથી, તારણુહાર છે. ‘વિષ્ણુનો વહાલો’ છે, ‘ઇન્દ્રપુરીનો ઉગારનાર’ છે, ‘દેવો વિદારનાર, દેવો ઉગારનાર’ છે. એટલે, દેવતાઓની હાજરીમાં ઇન્દ્ર પોતાને અર્ધાસન પર બેસાડે અને આશાલચ્ચાં જયન્ત (પોતાના પુત્ર) સામે રિમત કરીને

લામૃષ્ટવક્ષોહરિચન્દનાક્ષા મન્દારમાલા

પોતાને પહેરાવે એ બહુમાનથી કાલિદાસનો દુષ્યન્ત જ્યારે કૃતાર્થતા અનુભવે છે ત્યારે ન્હાનાલાલને એટલી એક સાદી ને ઇન્દ્રની છાતી પરના ચન્દનથી ખરડાયેલી માળા પોતાના જયન્તને મળે તેટલાથી સંતોષ નથી થતો. એમના જયન્તનો ઇન્દ્ર ‘પટ્ટાલિષેક’ કરે છે, (આ પટ્ટાલિષેક એટલે સ્વર્ગનું ‘સુવરાજપદ’ એ પાછળથી સ્પષ્ટ થાય છે.) દેવાંગનાઓ એને પારિજતે વધાવે છે, સુરરાણીજી એને અખંડસૌભાગ્યનો મુગટ\* આપે છે, દેવો એના પર અમૃતનો અલિષેક કરે છે ને એને બ્રહ્મલોકનાં અસ્ત્રશસ્ત્ર આપે છે. એટલું જ નહિ, પણ એ જ્યારે સ્વર્ગમાં જતો હોય છે ત્યારે ‘સુરગંગાને તીર’ વિષ્ણુદેવ ફરવા

\* આ મુગટ જયાનાં લગન થવાનાં હતાં તે સમયે જયન્ત એને આપે છે. ઇન્દ્રાણી ઇન્દ્રને નહિ પણ ઇન્દ્રાસનને પરણતી હોવાથી, તેનો મુગટ પોતાને આપીને જયન્ત મશકરી કરી રહ્યો હોય કે સૂક્ષ્મ ઉપાલંબ આપી રહ્યો હોય તેમ જયાને લાગે છે. એટલે જયા પાસેથી એ મુગટ પાછો લઈ ને, જયન્ત તેનો નાશ કરવા બળ્ય છે. જયા એને એમ કરતાં અટકાવે છે ને કહે છે કે પૃથ્વીની ઘણી રાજકુમારિકાઓ ‘રાજવીને નહિ પણ રાજસિંહાસનને’ પરણશે તેમને કાળે એ મુગટ રહેવા દે.

ઇન્દ્રાણીએ આપેલા મુગટનો જે મર્મ જયા સમજે છે તે અને જયન્ત પણ કશો જ બચાવ કે બુલાસો કર્યા વિના, મૂંગેમોઢે, એ મુગટનો નાશ કરવા તૈયાર થાય છે તે જોઈ ને, પ્રશ્ન એટલો જ થાય છે કે ઇન્દ્રાણીએ કરેલા બહુમાનનો અર્થ આ લોકોએ આવો કર્યો ?

નીકળ્યા હશે તેનાં એને વાટમાં દર્શન થાય છે. એ પણ એના પર પ્રસન્ન થાય છે, ‘પુત્રને શિષ્ય’ કરે છે ને વરદાન આપે છે કે ‘ધાર્યા પાડીશ તું નિશાન.’ (૧. ૧)

નહાનાલાલનો જન્મન્ત, આમ, જેમ કાલિદાસના દુષ્યન્તથી ચડિયાતો છે તેમ કાલિદાસના મહાદેવથી પણ ચડિયાતો છે. ‘કુમારસંભવ’માં મહાદેવ તપ કરતા હોય છે ત્યારે તેમને ચલિત કરવા માટે કામદેવ જાય છે. મહાદેવના તપનું તેજ અને અધુષ્યતા જોઈને, પહેલાં તો કામદેવ ગભરાઈ જાય છે ને એના હાથમાંથી ધનુષ્ય અને બાણ એકાએક સરી પડે છે. પણ પાર્વતી આવે છે; અને કામદેવના હૃદયમાં ફરીથી જ્યની આશા જાગે છે. પાર્વતી મહાદેવને પ્રણામ કરે છે. મહાદેવ એને આશિષ આપે છે :

અનન્યમાર્જં પતિમાપ્નુહિ ॥

અને બાણને માટે ચોંચ અવસર આવી પહોંચ્યો છે એમ જાણીને મદન પોતાના ધનુષ્યની પણ્છને વારંવાર સ્પર્શ કરે છે ને પાર્વતી મહાદેવને ‘મન્દાકિનીપુષ્કરખીજમાલા’ અર્પે છે ત્યારે સમ્મોહન નામનું અમોઘ બાણ એ પોતાના ધનુષ્ય પર ચડાવે છે. બાણ છોડવાની વાત તો દૂર રહી, પણ કામદેવ હજી બાણ ચડાવે છે ત્યાં જ મહાદેવનું ધૈર્ય ડગવા લાગે છે ને એમની ધ્વનિયો ક્ષોભ પામે છે.

જે કામદેવ, આમ, બાણ ચડાવતાંવેંત કાલિદાસના મહાદેવના ધૈર્યને ડગમગાવી નાખી શકે છે, એ જ કામદેવ નહાનાલાલનાં જન્મન્ત અને જ્યા પર બળ્જે બાણ છોડે છે (૧.૪); અને છતાં એની કારી ફાવતી નથી. અને બીજી વાર પણ જન્મન્ત જ્યારે એને દાટી આપે છે કે

‘થલો, ઓ દેવને ચે ફૂલતા કામદેવ !

આ જોઈ જૂદો છે.



‘યોગેશ્વરે અંગ ખાળી અનંગ કીધો,  
અનંગથી થે ભસ્મ કરી

આપીશ ખાખ મારા ખાળીઓને.’ (૩. ૧)

ને ‘રતિનાથ’ યોગીની ગુફામાંથી ખરેખર સિધાવી પણ જાય છે ત્યારે કાલિદાસ અને ન્હાનાલાલ વચ્ચેના તફાવત છાનો નથી રહેતો.\*\*

જયાનું પાત્ર પણ, એ રીતે, ઘણી અસંગતિઓથી ભરપૂર છે. પોતે તેજવાસી છે તેનો એને ગર્વ છે અને ખીજાં ખીણવાસીઓ પ્રત્યે એને તિરસ્કાર છે. એની દાસીઓ રાજમહેલના ચન્દનદારે કમળ-તોરણો ખાંધતી હોય, છે, જયાનેા જાણે સ્વયંવર થવાનો હોય તેવી રીતે સિંહાસને-સિંહાસને મુગટો મૂકતી હોય છે, સારો ગિરદેશ હિતસવ પાળી, રહ્યો છે અને પોતે પણ શણગાર સજીવે આવે છે, છતાં એને ખખર નથી કે પોતે શા માટે શણગાર સજ્યા છે ને આ બધો હિતસવ શાનો છે! નૃત્યદાસીની સાથે શ્રેય અને પ્રેયની ચર્ચા એ પોતે શરૂ કરે છે. પણ સુખ નહિ પણ શાંતિ શા માટે પસંદ કરવી જોઈ એ તેનાં કારણો એ સમજાવી શકતી નથી. અને નૃત્યદાસી જ્યારે

‘દેહ નશ્વર છે, જયાખા !

માટે જ પહેલો.’ (૧.૩)

\*\* ન્હાનાલાલને પોતાનાં માનસસન્તાન જયા અને જયન્ત વિશે આટલો અહોભાવ યુક્ત પદ્ધિપાત છે, તો એ માનસસન્તાનો પણ સાવ અ-કૃતજ્ઞ નથી રહ્યાં. એ લોકો પણ ન્હાનાલાલને વર્તમાનયુગના વાલ્મીકિ ગણી રહ્યાં છે.

જયા : તરછાડયું, જયન્ત ! તરછાડયું હૃદયું મહે

તહારું જયધનુષ્ય ચરણે ધરેલું,

મહારે દુઃખે તું ચે દુઃખાયો.

વાલ્મીકિના આશ્રમ આઘો નથી;

હું કૌંથી ધનાર્થ એટલે

મહારો કૌંચે મૂર્છામાં પડ્યો;

ને રચાઈ એમ આપણી રામાયણ. (૩. ૩)

એવી દલીલ કરે છે ત્યારે, એનો પ્રતિવાદ કેવી રીતે કરવો તે એને ન સૂઝતાં, એ વૃત્યદાસી પર ખિન્નર્થ જન્ય છે અને તેને ગિરિદેશમાંથી કાઢી મૂકે છે.

જયન્તની લગ્નપ્રાર્થના એ સ્વીકારતી નથી. પણ પછી એને જ એનો પરંતાવો થાય છે ને હંસોને આવાહનગીત દ્વારા એ જયન્તનું આવાહન કરે છે. મોર અને ઢેલનો ટહૂકો સાંભળીને એ ગિરિદેશમાંથી નાસી જવાનો વિચાર કરે છે, ત્યારે જયન્ત એને કહે છે કે નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનો સાદ એ આત્માનો ટહૂકો નથી, માત્ર ભ્રમરમણા છે અને જગતમાંથી નાસી છૂટવાની વૃત્તિ તે તો અસુરોનું માત્ર ઇન્દ્રજનન જ છે, તોપણ એ નાસી છૂટે છે. વામાચાર્ય, પારધિ અને તીર્થગોરના પંજમાંથી માંડ માંડ ઇંટકીને એ પાછી જયન્તને મળે છે. અને જયન્ત જ્યારે એને પૂછે છે કે હવે 'શુ' કરીશું ? ત્યારે જયન્તનું કહ્યું ન માનવાથી પોતાને અને સૌને જે સહન કરવું પડ્યું છે તે યાદ આવતાં, એ જયન્તના આદેશ પ્રમાણે વર્તવાને તૈયાર થાય છે. અને મોર પોતાનાં પીછાંની રત્નપાંદડીઓ આપે તો ઢેલની માફક એ પણ પોતાની કલા ખોલવા હિંસાહ ખતાવે છે. પણ જયન્ત જ્યારે

લગ્ન કે ધર્મ ?

કામ કે સ્નેહ ?

સંસાર કે સેવા ?

ના વિકલ્પોમાંથી એકને પસંદ કરવાનું કહે છે ત્યારે એ જ જયા કહે છે કે 'હવે ઢેલની કથા ન કરવી.' જયન્ત રજા કરે છે એ ત્રણ વિકલ્પો વચ્ચેનો વિરોધ સાચો નથી. પણ એ વાત જવા દઈ એ ઢેલની કથા ધર્મ, સ્નેહ અને સેવાના માર્ગમાં ખરેખર વિદનરૂપ છે

કે નહિ તેની ચર્ચા પણ ન કરીએ. પણ જયા પર અત્યાર સુધીમાં જે દુઃખો પડ્યા છે તે બધાં એ દેહની કથા કરતી હતી એટલા માટે પડ્યા એમ નથી. ઊલટું એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય કે જયાએ જયન્ત સાથે દેહની કથા કરી હોત એટલે કે સ્નેહલગ્ન કર્યા હોત તો કદાચ એના પર આ બધાં દુઃખો ન પડત. અથવા એમ પણ કહી શકાય કે જયા દેહની કથા ન કરે અને સંન્યાસિની બને તો પણ વામાચાર્ય, પારધિ કે તીર્થંગર જેવાં પશુઓ, જેની દ્રષ્ટિએ લગ્ન, બ્રહ્મચર્ય કે સંન્યાસ, કશું જ પૂજ્ય નથી તેમનો ભય તો ટળતો જ નથી.

જયન્ત જેમ ન્હાનાલાલની દ્રષ્ટિએ તપનો અને નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યનો આદર્શ છે તેમ કાશીરાજ રાજધર્મનો આદર્શ છે.² એ કાશીરાજ નીકળ્યા છે જયા સાથે લગ્ન કરવાને. રસ્તામાં એ શેવતીને જુએ છે ને તેના પ્રેમમાં પડે છે. શેવતીનાં ‘પ્રાણુનાં મંદિરને દેહના મહેલ’નો સ્વીકાર કરીને એ ‘ચતુરસુજાણુ’ પોતાની ‘સલૂણી’ને લઈને ‘રસકુંજ’માં જાય છે. ગિરિદેશમાંથી જયાને નહિ, પણ ગિરિદેશનો રાજસુગૃહ લાવીને એ પાછો શેવતીને મળે છે ત્યારે વારાણસીનાં રાજભવનોમાં જવાની પોતાની ઇચ્છા શેવતી વ્યક્ત કરે છે. એ વખતે

‘આજ નહીં, અક્ષય તૃતીયાએ  
ઉઘડશે આપણાં એ તે દિવસે  
અક્ષય સુખના ભંડાર.’ (૨. ૩)

એમ કહીને એ તેને અક્ષય તૃતીયા સુધી ‘તપશ્ચર્યા’ તપવાનું સૂચવે છે. અને અક્ષય તૃતીયાને દિવસે જયારે કાશીરાજ શેવતીનું ‘હરણુ’ કરે છે, ત્યારે પોતાની એ ‘દયિતા’ના દેહમાં પોતાનો કુમાર આનન્દતો હોય છે !

૨ એના રાજધર્મના અને ન્યાયના ખ્યાલોની ચર્ચા સ્વ. નરસિંહરાવે સમર્થ રીતે કરી છે.

કાશીરાજ પણ, જ્યન્તની માફક ડાહી ડાહી વાતો — પણ અયોગ્ય સંદર્ભમાં — કરવાનો શોખીન છે. અક્ષય તૃતીયા સુધી તપશ્ચર્યા તપવાનું સૂચન એ શેવતીને કરે છે ત્યારે કહે છે કે :

‘નિત્યમુહૂર્તના તે પુણ્યોજ્જવળ દિવસે  
અવનિની ઉપર ગૂંથાશે  
બ્રહ્મજ્યોતમાં ક્ષત્રિયજ્યોત,  
ને જન્મશે ઉદ્ધાર આર્યાવર્તના.’ (૨. ૩)

આર્યાવર્તનો ઉદ્ધાર જે દિવસે બ્રાહ્મણત્વ અને ક્ષત્રિયત્વ — જ્ઞાન અને ક્રિયા — નો સમન્વય થશે તે દિવસે થવાનો : એ વિચાર પોતે સુંદર છે. પણ જે સંદર્ભમાં આ વાક્યો બોલાયાં છે તે સંદર્ભમાં તો એનો અર્થ એટલો જ થાય છે કે અખાત્રીજના પુણ્યોજ્જવળ દિવસે ક્ષત્રિયવીર કાશીરાજ બ્રાહ્મણકન્યા શેવતીને પરણશે અને ત્યારે આર્યાવર્તનો ઉદ્ધાર થશે જાણે આર્યાવર્તના ઉદ્ધારનો એકમાત્ર ઉપાય બ્રાહ્મણક્ષત્રિયનાં પ્રતિલોભ લગન જ ન હોય !

પણ, સાચું કહીએ તો, બ્રાહ્મણત્વ એટલે જ્ઞાન એવો અર્થ પણ કાશીરાજને અલિપ્ત નથી. શેવતીની ‘બ્રહ્મજ્યોત’ એટલે તેનું ‘બ્રાહ્મ સૌન્દર્ય’ એમ એ ચોખ્ખેચોખ્ખું કહે છે.<sup>૩</sup> અને શેવતીનું ‘બ્રાહ્મ સૌન્દર્ય’ અને કાશીરાજનું ‘ક્ષાત્રવીરત્વ’ ‘ઉલ્લસ એક થઈ ને’ ‘પૃથ્વીને પ્રકાશશે’ એવી આગાહી કરે છે.

૩ સૌન્દર્ય માટેનો આ ક્ષત્રિયવીરનો પક્ષપાત જાણીતો છે. ગિરિદેશમાં એ જ્યાંને પરણવા જાય છે. પણ જ્યાં નાસી ગઈ હોય છે એટલે પોતાનું અપમાન થયું એમ માનીને એ કેધે ભરાય છે ને ગિરિરાજ પાસે એનો રાજમુગટ માગે છે. એ વખતે રાજરાણી ‘તીર્થરાજ ! તીર્થરાજ !’ કહીને એને વિનવે છે. ત્યારે એ એની ‘ચાચના’ ને ‘તુચ્છકારી’ શકતો નથી એનું કારણ એ નથી કે એ ચાચના કરનાર રાજરાણી એની સાસુ એટલે કે માતાને સ્થાને છે. પણ સાચું કારણ, એ પોતે કહે છે તે પ્રમાણે, એ છે કે રાજરાણી સુંદરી છે.

શેવતી પણ ઓછી ઊતરે તેવી નથી. એ પણ એમ કહે છે કે  
‘ પ્રારબ્ધ ઊઘડશે ત્યારે પૃથ્વીવાસીઓનાં. ’ † ( ૨. ૩ )

માત્ર આર્યાવર્તનો જ ઉદ્ધાર શા માટે ? બધાં જ પૃથ્વીવાસીઓના પ્રારબ્ધનો એકસામટો ઉદ્ધય ! ક્ષત્રિયવીર, કાશીરાજ બ્રાહ્મણસુંદરી શેવતીને પરણે એ શું નાનાસૂનો પ્રસંગ છે ? ન્હાનાલાલનાં પાત્રોમાં ખીણું ગમે તે હોય કે ન હોય; નમ્રતાની નિર્બળતા તો તેમનામાં નથી જ.

ન્હાનાલાલનાં પાત્રોની એક ખાસિયત એ છે કે પ્રસંગ હોય કે ન હોય, ને સ્થાને હોય કે અસ્થાને, પણ એ પાત્રો પોતાને ઠીક લાગી હોય તેવી માન્યતાઓને જ વળગ્યાં ને વાગોળ્યાં કરતાં હોય છે. જયા અને જયન્ત એકબીજાંને પરણવા માગતાં નથી. એ લગ્નને સંમતિ આપવા માટે નથી કદી જયાએ ગિરિરાજ અને રાજરાણી પાસે વાત કરી; નથી કદી જયન્તે એ માટે માગણી કરી. જયા આલી જાય છે તેહું સાચું કારણ એ નથી કે એ જયન્તની સાથે લગ્ન કરે તેનો તેનાં માતાપિતાને વિરોધ છે. પણ સાચું કારણ એ છે કે એનાં માતાપિતા એને કાશીરાજ સાથે પરાણે પરણાવી દેવા તૈયાર થયાં છે. જયાનાં માતાપિતાએ જયાનાં લગ્ન કાશીરાજની સાથે નહિ પણ જયન્તની સાથે કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો હોત તોપણ, જયાની એ વખતની મનોદશા, બેતાં, એ કદાચ નાસી જ ગઈ હોય.

આમ હોવા છતાં, જયાનાં માતાપિતાને જ્યારે પશ્ચાત્તાપ શરૂ થાય છે ત્યારે એ બંને જણાંના હૃદયમાં એક જ વસ્તુ ખટકતી હોય છે : પોતે પોતાના સન્તાનના ‘ સ્નેહનાં ઝરણુ ’ આડે ‘ પાળ ખાંધી ’ અને ‘ મહાત્મા ’ જયન્તે માગી ત્યારે જ એને જયા ન અર્પી તે. ‡ અને તેથી જ જયા સંન્યાસને પોતાના ‘ સુખનો શણગાર ’ તરીકે ઓળખા-

‡ આ બે તો ઠીક, પણ ત્રિકાળજ્ઞાની દેવર્ષિ પણ એમ જ માની રહ્યા છે : બુદ્ધો અંક ૩, પ્રવેશ ૫, આવૃત્તિ ૪, પૃ. ૧૭૫.

વતી હોવા છતાં એ ‘સંન્યસ્ત લે’ તે જોઈને રાજરાણીનું ‘હૈયું ફાટી’ જાય છે. જયાનું ઊર્ધ્વગમન એની માતાના હૃદયમાં પ્રતીતિ જન્માવી શકતું નથી. અને જ્યા અને જયન્ત, બન્ને પોતાને પરમ સુખી માનતાં હોવા છતાં ગિરિરાજ અને રાજરાણી એ લોકો દુઃખી જ છે એમ માન્યાં કરે છે ને મનાવ્યાં કરે છે.

રાજરાણીના મનનું સમાધાન થાય છે, જ્યારે એ જયાને સંન્યાસિની નહિ પણ લોકમાતા બનેલી જાણે છે ત્યારે.

આ નાટકનાં પાત્રોનાં માનસપરિવર્તન પણ એકાએક અને અણધાર્યાં થાય છે. વામાચાર્ય મરે છે. મરતાં મરતાં એનો હૃદયપલટો થાય છે, વામમાર્ગ પાપપંથ છે એનું એને લાન થાય છે, એ પંથ કષ્ટ રીતે મરે એનો એને રસ્તો સૂઝે છે, ને ખીજાએ એ બતાવતો પણ જાય છે. વૃત્યંદાસીને પણ એકાએક પશ્ચાત્તાપ થવો શરૂ થાય છે તીર્થગોરનો હૃદયપલટો એમ એકાએક નથી થઈ જતો. પણ એણે પોતાની સગી બહેન સરસ્વતી પ્રત્યે દષ્ટિ બગાડી છે એનું એને લાન થાય છે ને એની દીકરી શેવતીને કાશીરાજ નસાડી જાય છે ત્યારે એની આંખ ઊઘટે છે. આ ત્રણે પાપી પાત્રોનું હૃદયપરિવર્તન થાય તેમાં ખોટું કશું નથી; પણ જો એ પરિવર્તન અહીં થાય છે એટલું આકસ્મિક હોય તો, એમને પાપનો રંગ ખરાબર ચડ્યો નથી એમ કહેવાય.

નહાનાલાલે, પોતાની ખીજા કૃતિઓની માફક, આ નાટકમાં પણ પ્રતીકોની યોજના કરી છે. તેમાં બે પ્રતીકો મહત્વનાં છે: હિમગંગા અને હંસ - હંસી.

આમાં હિમગંગા વમનધોધનું મૃત્યુમુખ છે. વમન એટલે સાંસારિક વાસનાઓ અને જંગલ. આમ હિમગંગા એટલે પૃથ્વીની પાર્થિવતા

પ આ નાટકમાં વામમાર્ગ અને ચાર્વાકના સિદ્ધાન્તોની ભેળસેળ થઈ ગઈ છે. વામમાર્ગ આસ્તિક સંપ્રદાય છે, ચાર્વાક નાસ્તિક છે. અને ગુરુની અમાસનો ઉત્સવ અને ગુરુનું શબ-શેઝીને લોજન કરવાનો વિધિ તો એ બેમાંના કોઈનો નથી, કવિની કલ્પનાનો જ છે.

લણી તાણી જનાર વાસનાઓનો પ્રવાહ. જ્યન્તને ઊર્ધ્વગમનની દિશા મળે એ જ વખતે હિમાદ્રિ પડે ને હિમગંગા ઊતરે એ યોજના ઝીણવટથી જોતાં પ્રસંગોચિત ને કલાત્મક નથી લાગતી. હિમગંગા ઊતરે છે ત્યારે જયાની સાહેલીઓ અને ‘રાજમહેલના રાજમાર્ગ’ લણી— ભોગવિલાસો લણી — ખેંચી જવા માગે છે. જ્યન્ત અને ‘યોગી-જનોના યોગશૃંગ — તપ અને સંયમની ભૂમિમાં — લઈ જાય છે. આમ કવિ સૂચવે છે અને જયા પણ પાછળથી (અંક ૧, પ્રવેશ ૩) સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે જયાને સાંસારિક વાસનાઓ અને તૃષ્ણાના પ્રવાહમાંથી ઉગારવાનું કાર્ય જ્યન્તે કર્યું.

પણ પૂર્વ સંદર્ભનો વિચાર કરીએ તો, આ વાત બરાબર નથી. જયાને એ રીતે ઉગારવાનું કાર્ય જ્યન્તે કર્યું જ નથી. જ્યન્તની લગ્નપ્રાર્થના જયાએ નકારી છે. અને લગ્નને એ લોકો પાપનું મૂળ ગણે છે તેને ધ્યાનમાં રાખીએ તો, એમ કહી શકાય કે જ્યન્ત, ઊલટો, જયાને હિમગંગાના પ્રવાહમાં ખેંચી જવા મથી રહ્યો હતો તેને જયાએ ઉગાર્યો છે.

હંસ-હંસી શુદ્ધ પુણ્યલાવી આત્મલગ્નનાં પ્રતીક છે. પહેલા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં એક હંસ ઊડી જતું હોય છે ને જયા અને જ્યન્ત તેને પકડવા માટે દોડતાં હોય છે. ઊડી ગયેલા હંસને બોલાવવા માટે જયા હંસોને આવાહનનું ગીત ગાય છે. એ સાંભળીને બે હંસો સરોવર પર ઊતરે છે. એને પકડવા માટે જયા અને જ્યન્ત સામસામે ઢાંકેથી સરોવરમાં ઊતરે છે. એ વખતે કામદેવ એમના પર પોતાના બે બાણ છોડે છે. એ બાણ એ બેમાંના કોઈને વાગતાં નથી એટલે મનોજદેવ અદૃશ્ય થાય છે. ત્યાર પછી જયા અને જ્યન્ત, બન્ને એક એક પાંખી ઝાલે છે. પછી જયા જ

‘નથી તમારે લાયક

આ દેહ કે દેહી.’

કહીને પોતાની પાસેના રાજહંસને ઉઠાડી મૂકે છે. તે જોઈને જયન્ત પણ ‘હંસ જીડચે હંસી ખૂરતી, ન રખાય’ કહીને હંસીને ઉઠાડી મૂકે છે.

અને પછી બન્ને પરતાય છે; ને ફરી પાછી જ્યા હંસોને આવાહન કરતું ગીત ગાય છે.

આમ, સ્થૂલ કામવૃત્તિ અદશ્ય થાય છે ત્યારે જ પુણ્યભાવી આત્મ-લગ્નની વિશુદ્ધ ભાવના જ્યા અને જયન્તના હાથમાં આવે છે. પણ એ ભાવનાને ઝીલી શકે એવી પાત્રતા પોતામાં હજી આવી નથી એટલે જ્યા અને જયન્ત એને વળગી રહેવાનો મમત નથી રાખતાં.

આ પ્રતીકયોજનામાં પણ કેટલીક ક્ષતિઓ રહી ગઈ છે. પ્રવેશના પ્રારંભમાં હંસ જીડી જતું હોય છે તે જોઈને જયન્ત કહે છે :

‘જીડચો, ગયો, ન ઝલાયો,

X X X

પિંજર તહારાં સૂનાં પડ્યાં.

પણ જ્યા ! કહીશ ?

એ હંસ હતો કે હંસી ?’

જ્યા સીધો જવાબ આપવાને બદલે, ‘ન ઝલાય તે હંસ’ એવો જવાબ આપે છે. અને ‘પુરુષને પાંજરે પુરાણું ગમતું નથી’ એમ સૂચવે છે. જયન્ત એનો પ્રતિવાદ કરીને કહે છે કે પાંજરે પુરાણું સ્ત્રીને ગમતું નથી. અને પછી જ્યાના મનના સમાધાનને ખાતર કહે છે :

‘હું ને તું બન્ને ચે સરખાં;  
ન ઝલાય કોઈ કોઈનાથી.’



આ બધો વિનોદ, આમ તો, મઝાનો છે. પણ જયન્ત પોતાની મેળે પાંજરે પુરાવા આબો હોતો તે વખતે પોતે જ પાંજરું બંધ કરી દીધું હતું એ વાત જયાના સ્મરણમાંથી ખસી ગઈ લાગે છે.

જયા ગીત ગાય છે. હંસની પુણ્યજ્યોત બેલડી સરોવરનીરમાં ઊતરે છે. એને ઝાલવા મારે જયા અને જયન્ત સરોવરને સામસામે કાંઠેથી એવી કલાપૂર્વક જળમાં ઊતરે છે કે ઉપર ખુલ્લું આકાશ હોવા છતાં અને પોતે ઊડી શકે તેમ હોવા છતાં, એ પક્ષીઓ જયા અને જયન્તના હાથમાં ઝલાઈ જાય છે.

જયા અને જયન્ત જળમાં ઊતરે છે ત્યારે એ ‘સબેલડીનાં આત્માનાં દુર્ગદ્વાર’ ઉઘાડાં છે તે જોઈને કાંમદેવ એમના તરફ બે બાણ છોડે છે. પણ એ બાણ એમને ન વાગતાં, સરોવરમાં પડે છે એટલે એ એમ થવાનું કારણ શોધી કાઢીને કહે છે કે :

‘ નથી ચઢડી હજી, ઓ મન્મથ !  
પૃથ્વીની ખુમારી તહેમના પ્રાણુને.’

પ્રશ્ન એ થાય છે કે પ્રાણુને પૃથ્વીની ખુમારી ચડી હોય તો જ મન્મથનું બાણ વાગી શકે ? કે મન્મથનું બાણ વાગે ત્યારે જ એને પૃથ્વીની ખુમારી ચડે ? કદાચ, પૃથ્વીની ખુમારી ચડી હોય તો જ મન્મથનું બાણ વાગી શકે તેવું હોય તોપણ આ જયા અને જયન્તને હજી પૃથ્વીની ખુમારી જાણી નથી એમ કહેવામાં આજું સ્વાસ્થ્ય નથી. કારણ કે એ પાત્રોને તો પૃથ્વીની જે કાંઈ ખુમારી ચડી હશે તે પણ સાચું કહીએ તો, ઊતરવા લાગી છે.

‘ જયા અને જયન્ત ’નું વસ્તુ કવિને પોતાની લત્રીજીતી નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞામાંથી મળી ગયું એમ કવિ કહે છે. પણ એ વસ્તુ એમને મળ્યું, પ્રો. ગજજરને ત્યાં ‘ સરસ્વતીચંદ્ર ’ના નાટક સંબંધી ચર્ચા ચાલતી હતી ત્યારે. એટલે ‘ સરસ્વતીચંદ્ર ’ના વસ્તુની સાથે ‘ જયા અને જયન્ત ’ના વસ્તુનું અમુક સામ્ય દેખાઈ આવે તેમાં નવાઈ નથી.

ખન્ને કૃતિઓના નાયકોની કલ્પના લાવનાશાળી અને ઉચ્ચગ્રાહવાળા સાધુજનો તરીકે થઈ છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં સરસ્વતીચંદ્ર ઘર છોડીને નાસી છૂટે છે, અહીં જ્યાં એમ કરે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં કુમુદ તણાતી તણાતી સુન્દરગિરિના સાધુજનોના હાથમાં આવે છે, ત્યારે સરસ્વતીચંદ્રને મળે છે. અહીં જ્યાં એ રીતે હરિકુંજના બ્રહ્મચારીઓના હાથમાં આવે છે ત્યારે એનો જયન્તને યોગ થાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં ઘણી ચર્ચાઓને અન્તે સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદ વિશ્વસેવાને માટે લગ્નને ત્યાગ કરવાનો નિશ્ચય કરે છે; અહીં જ્યાં અને જયન્ત પણ એ જ હેતુથી દેહની કથાનો વિચાર માંડી વાળે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં દેશોદયની જે વિચારણા કરવામાં આવી છે અને કલ્યાણગ્રામની જે યોજના ઘડવામાં આવી છે તે, બેશક, વધારે સૂક્ષ્મ અને દીર્ઘદષ્ટિવાળી છે, અને દેશના પુનરુત્થાન માટે વધારે કાર્યસાધક બની શકે તેવી છે. સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદનો સંબંધ પણ માનવસ્વભાવ અને સામાજિક પરિસ્થિતિવિશેષને ધ્યાનમાં રાખીને વધારે બુદ્ધિગ્રાહ્ય રીતે વિચારવામાં આવ્યો છે.

‘જયા અને જયન્ત’ દૃશ્ય નાટક છે. દૃશ્ય છે એટલા માટે અનેક ચમત્કારક દૃશ્ય તત્ત્વોને કવિએ નાટકમાં સ્થાન આપ્યું છે. એમાંનાં, જયન્તની આસપાસના ચાર ભસ્મના ઢગલામાંથી એકાએક તેજસ્વંભો પ્રકટ થાય; બ્રહ્મલોકમાંથી તેજનાં ધનુષ્યબાણુ ઊતરે અને જયન્તના હૈયામાં સમાઈ જાય; જયન્તના વદન ફરતું પ્રભાચક્ર પ્રકટી ઊઠે; પાપ-મન્દિરનો ધુમ્મટ તોડીને જયા ગંગાના પ્રવાહમાં ફૂદી પડે; જયન્તનાં માતાપિતા અન્તરિક્ષમાંથી પુષ્પવૃષ્ટિ કરે; જયન્તને માથે જયનો તેજ-મુગટ પ્રકટે; કાશીરાજના રાજકુમાર પર અન્તરિક્ષમાંથી અમૃતના છાંટા વરસે; જયા તેજચૂંદડી ઓઢે ત્યારે બ્રહ્મવનમાં પાંદડે પાંદડે પ્રકાશ પ્રકટે : વગેરે દૃશ્ય તત્ત્વો, આમ, કદાચ નાટકની દૃશ્યતાને વધારી શકે; પણ નાટકની વિભાવના અને સંવિધાનમાં પાર વિનાની કયાશરહી ગઈ હોવાથી, આ તત્ત્વો એકલાં કેટલો પરિતોષ આપી શકે તે પ્રશ્ન છે.

એ જ પ્રમાણે, ‘ચાલો સલૂણી રસકુંજમાં’ અને ‘હૈયાંની સૈયાં’ જેવાં કેટલાંક ગીતો ગુજરાતી રંગશૂભિ પરનાં કેટલાંક ગીતો સાથે ભળી જાય તેવાં છે. પણ કવિતાની દૃષ્ટિએ એમાં ઝાઝું સરવ ન હોવાથી એ ગીતો કવિના યશને ટકાવી શકે તેમ નથી. કવિની પ્રતિભાના ઉત્તમ આવિષ્કાર જેવાં કેટલાંક ગીતો પણ ‘જયા અને જયન્ત’માં છે ખરાં; અને ‘અન્દ્રમા છ રે ઉગ્યો, સખિ!’ ‘ગોરસ લેઈ લેઈ પીળે,’ ‘વીજલડી હો,’ ‘એક જવાલા જલે,’ ‘ઘૂમે ઘૂમે ને થેલી વહે’ વગેરે ગીતો તો કવિનાં પણ ઉત્તમ કાવ્યોમાં સ્થાન પામે તેવાં છે એ ખરું; પણ સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે એ વધારે આસ્વાદ્ય બની શકે તેમ છે. અહીં તો આ લઘ્ય મનોરથની લઘ્યતર નિષ્કળતામાં એ વગર વાંકે અટવાઈ ગયાં છે.

[૧૯૫૩]

## ન્હાનાલાલનો વસંતધર્મ

‘ ઇન્દુકુમાર ’ના પહેલા અક્ષર પછા ત્યારથી તેનો ત્રીજો અંક પ્રકટ થયો ત્યાં સુધીમાં ૩૬ વર્ષનો ગાળો વીત્યો હોવાથી, કવિ ન્હાનાલાલ એ ‘ ઇન્દુત્રયીના રસાધ્યયન ’ને ૩૬ વર્ષનો યશ કહે છે. અને એ ત્રણ અંકોને અને ‘ જયા અને જયંત ’ને એક જ માળામાં મૂકે છે. કવિ એને પોતાની સર્વોત્તમ માનસિક સંપત્તિનું પરિણામ ગણે છે. એટલે એ અંકોદ્ધારા કવિની લાવના, કવિનું દર્શન, એમનાં ગીતો ને કવિતા આદિનો સમગ્રતયા અને સામાન્ય પરિચય કરી શકાય.

આ નાટકમાં નાયક અને નાયિકા જેવાં ઇન્દુકુમાર અને કાન્તિકુમારી અમૃતપુર નામના નગરમાં વસતાં હોય છે. ઇન્દુકુમાર બહુ શ્રીમંત પિતાનો પુત્ર છે. એ અને કાન્તિકુમારી નાનપણનાં મિત્રો છે. એમની એ મૈત્રી વિકસતાં વિકસતાં હૃદયના સ્વયંભૂ રનેહની કક્ષા સુધી પહોંચી છે અને બંનેએ નિર્ણય પાળ્યો છે કે પોતાના એ રનેહને લગનમાં પરિણમવા દેવો અને જગતને રનેહલગનનો પાઠ આપવો. એટલામાં એક અકસ્માત બને છે. ઇન્દુના કુટુંબ પર કશીક આફત ભીતરે છે, તેનો કુટુંબમાંડવંડો વિખરાઈ જાય છે અને ઇન્દુ અમૃતપુર છોડીને બહાર ચાલી જાય છે. ઇન્દુ જતો હોય છે ત્યારે કાન્તિ તેને વચન આપે છે કે, જ્યાં સુધી હું લગન નહિ કરું ત્યાં સુધી હું ફૂલની પરખ માંડીશ. ફૂલની પરખ તે, આમ, કાન્તિના કૌમારલાવનું પ્રતીક બને છે.

અમૃતપુરની બહાર જઈ, ઇન્દુકુમાર કોઈ ગુરુના પરિચયમાં આવે છે. ઇન્દુને ઘડીક વૈરાગ્યની મસ્તી આકર્ષે છે તો ઘડીક એની નિષ્ઠા સંસાર પ્રત્યે ઢળતી જાય છે. આમ ઇન્દુકુમારનો ગરુડ ગિજ્ઞાતો જાય છે એ ગુરુના ધ્યાનમાં આવે છે અને તેથી ગુરુ તેને એક વર્ષ અદશ્ય રહીને સંસાર જેવાની અવધ બાંધી આપે છે. એ વર્ષ દરમિયાન જો ઇન્દુકુમાર

ચિત્તના વૈરાગ્યને જ દૃઢ બનાવી શકે તો તેણે સંસાર છોડવાનો; સંસાર પ્રત્યેની આસક્તિને વશ ન કરી શકે તો સંસારમાં પ્રવેશવાનું. એ વર્ષ દરમ્યાન ઇન્દુ અમૃતપુરમાં આવે છે, ગુપ્તવેશે રહે છે અને ગુપ્તવેશે જ કાન્તિની કૃપાપરણે જઈને હમેશાં તેનાં દર્શન કરી આવે છે.

કાન્તિનાં માતૃપિતા પણ કાન્તિના હૃદયના સ્વયંભૂ સ્નેહને સ્વતંત્ર પ્રવાહે વહેવા દેવા માગતાં નથી. એ કુલજનો જે વર શોધી આપે છે તે કાન્તિના ઉરતંત્રને ગતિમાન કરી શકતો નથી, અને કાન્તિનું ઉરતંત્ર જેનાથી સ્પંદનો અનુભવી રહે છે તે વર — ઇન્દુકુમાર કાન્તિને મળી શકે તેમ નથી. આમ આ નાટક, એક દષ્ટિએ, કાન્તિની જીવનકુશળાનું આલેખન બની જાય છે.

કાન્તિ ઇન્દુ માટે પોતાની નિષ્ઠા અખંડ રાખી રહી છે. પ્રત્યેક સાંજે એ પોતાના દિલના દેવને ગગનભેદી આર્તી રવે નોતરાં આપી રહી છે. પ્રમદાસુદંરી કાન્તિની આ વ્યાકુલતાનો ગેરલાલ લઈને, તેને વિલાસકુંજે દોરી જવા માગે છે અને અંતે ખત્રાસ સૂર્યગ્રહણને દિવસે એ તેને કૌવચના વન જેવી પોતાની વિલાસકુંજેમાં દોરી જવામાં સફળ થાય છે.

કાન્તિ આ આત્મમૂર્છામાંથી જગૃત થાય છે અને સંન્યાસિની બનીને નેપાળી જોગણ સાથે જગતની પરક્રમ્માએ નીકળે છે. કાન્તિ આલી જતાં ઇન્દુ પોતાનાં પૃથ્વીનાં વસનો ઉતારી નાખે છે, જોગનો અંચળો ઓઢે છે, વસંતમંદિરનો મહંત બને છે અને પોતાના સર્વસ્વનું સમર્પણ કરીને જગતસેવાની અને લોકકલ્યાણની દીક્ષા લે છે.

વસંતધર્મના પ્રસ્થાન પંચામૃતનું વિવરણ કરતાં, આ નાટકમાં નેપાળી જોગણ કહે છે કે, વસંતધર્મનો ત્રીજો પાદ આશ્રમોના આધાર જેવો ગૃહસ્થાશ્રમ છે. એ ગૃહસ્થાશ્રમમાં ગાહર્ણ્યકુંજે સુગંધલરી થાય તો જ સંસાર સૌરભશાળી બને અને તો જ પૃથ્વો પર સ્વર્ગની અને સ્વર્ગના સ્વામીની ઝાંખી થાય. સિદ્ધાંતમાં આ રીતે, ગૃહસ્થા

ગૌરવ, ગાવામાં આવ્યું છે અને રનેહલગ્નમૂલક દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન કરવામાં આવ્યું છે. પરંતુ વ્યવહારમાં બેઠ્ઠાએ તો ઇન્દુ અને કાન્તિના હૃદયના રનેહને આ નાટકમાં સફળ થતો અને વિશ્વકલ્યાણમાં પાંગરતો ખતાવવામાં આવ્યો નથી. અહીં તો કાન્તિનું રનેહરવન ઠીગરાઈ જાય છે, ઇન્દુ પણ સર્વ આશ્રમેના આધાર જેવા ગૃહસ્થાશ્રમમાં પ્રવેશી જ શકતો નથી અને તેમ છતાં કાન્તિ અને ઇન્દુ, ખંનેને પોતપોતાની રીતે વિશ્વકલ્યાણની દિશામાં કાર્ય કરતાં ખતાવવામાં આવ્યાં છે.

આ રીતે, નાટકની સુખ્ય ભાવના અને પાત્રોની અંતિમ વ્યવસ્થિત, એ બે વચ્ચે સંગતિ જળવાતી નથી. ભાવનાના આલેખન-દ્વારા કવિ જે આદર્શ રજૂ કરવા માગે છે તે પાત્રોના વર્તનથી અને નાટકના અંતિમ પરિણામથી ચરિતાર્થ થતો નથી, એટલું જ નહિ પણ તદ્દન વિરુદ્ધ દિશાએ જઈને બિભે છે.

કાન્તિનું રખલન એ આ નાટકના વસ્તુવિકાસમાં અત્યંત મહત્વનું તત્ત્વ છે. એ રખલન પર, એક રીતે કહીએ તો, આખા નાટકનો આધાર છે. કાન્તિનું રખલન ન થયું હોત તો કાન્તિ સંન્યાસિની બનત નહિ, અને તો ઇન્દુકુમારને પોતાના હૃદયને રનેહશૂન્ય બનાવી દઈને સૂર્યનારાયણ સમું ‘એકર્ષિ જીવન’ ગાળવાનું રહેત નહિ. આમ ઇન્દુદેવને અંતિમ સર્વભેષયજ્ઞ અને સર્વસમર્પણ શક્ય બને છે કેવળ કાન્તિના રખલન દ્વારા. પણ એ રખલનને માટે કોઈ પણ જાતની પૂર્વભૂમિકા રચવામાં આવી નથી. કાન્તિના આનુવંશિક સંસ્કારોમાં, શિક્ષણમાં, વાતાવરણમાં કે કયાંય રખલન પ્રત્યે કાન્તિને દોરી જાય એવી નિર્જનતા બેવામાં આવતી નથી. એટલે એ રખલન તદ્દન અણધાર્યું આવી પડે છે, અને એ રીતે તે સચુકિતક કે પ્રતીતિ-જનક નથી લાગતું. આવી નળળી કડી પર આખા નાટકની વસ્તુ-શખલાનો આધાર છે.

આ નાટકમાં કવિએ સ્ત્રીજીવનનાં જુદાંજુદાં પાસાંઓનું નિરૂપણ કર્યું છે. કુમારિકા, દેહલગ્નની પત્ની, રનેહલગ્નની સોહાગણ, અને

એ પાત્રોને સૂક્ષ્મતાથી વિચાર કરતાં, એમાં વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા જેવું કે વિકાસ જેવું કશું જ નેવામાં આવતું નથી. કાન્તિને અમૃતપુરનો લોકસમુદાય સંજીવન અને સમુલ્લાસના પ્રતીક નેવા ઝટુરાજ વસંતની વસંતરાણી તરીકે પસંદ કરે છે. પણ કાન્તિના મુખમાંથી એક પણ વાકય ઉલ્લાસનું, આશાનું, સંજીવનનું, સમુત્સાહનું કે સમુત્ક્રાંતિનું સરતું નથી. પ્રમદા કહે છે તે પ્રમાણે ‘કાન્તિયા તો બોલશે બળતાં બળતાં,’ અને એ કાન્તિનું કાર્ધ પણ બળતાનાં યોગ્ય દારણો વિનાનું અધઃપતન, એ પણ વસંતરાણી તરીકે વરાયેલી કુમારિકાની ચારિત્ર્યાવશુદ્ધિ સાથે સુસંગત નથી.

યશદેવી - આ નાટકનું ધન્યતમ પાત્ર — સ્નેહલગ્નની સુન્દરી છે એ ખરું; અને સ્નેહલગ્ન જ આ સંસાર પર સ્વર્ગને સ્થાપી શકે તેમ છે એવી કવિની શ્રદ્ધા છે તે પણ ખરું; પણ સ્નેહલગ્નની આ

ગૃહિણી આખા નાટકમાં એક પણ વાક્ય એવું નથી બોલતી કે એક પણ કાર્ય એવું નથી કરતી, જેના પરથી કવિની પેલી શ્રદ્ધા સાચી છે એવી પ્રતીતિ થાય. અહીં તો એ યશદેવી પોતાની જ વાતોમાં મસ્ત છે. એને નથી પડી કાન્તિની કે નથી પડી કાર્ષ્ણી. એના અને એના ભટરાજના જીવન દ્વારા સ્નેહહનને ખરેખર જગત્કલ્યાણકર હોય તેવો કોઈ અપ્રતિમ આદર્શ ખડો નથી થતો.

અને નાટકનું સૌથી મહત્ત્વનું પાત્ર ધન્દુકુમાર ! એ ધન્દુકુમાર-માંથી ધન્દુદેવ બને છે પોતાની કઈ સંપત્તિને પ્રભાવે એની જ ખબર પડતી નથી. એ નાટકમાં રજૂ થાય છે ત્યારે હૃદયની પ્રચ્છન્ન સ્નેહ-વાસનાએ જેના વૈરાગ્યના અંચળાને ઘડીભર ઉશ્કેટીને ફેંકી દીધો છે તેવા ભગ્નહૃદય યુવાન તરીકે તે આવ્યો હોય છે અને એ વખતની એની વાણી એના દેવભાવને વ્યક્ત કરે કે ગૌરવ આપે તેવી નથી. અને એ પ્રવેશ સિવાયની એની વાણી બધાએ ચચચાર છૂટક વાક્યોમાં વહી રહી હોય છે, જે વાક્યો દ્વારા પણ એના હૃદયની કશી જ અસાધારણતા કે મહત્તા વ્યક્ત થતી નથી. એના કુટુંબમાંડવડો વીખાઈ જતાં એ અમૃતપુર છોડીને ખીજે ક્યાંક ચાલ્યો જાય છે. ઘડીક વૈરાગ્ય તરફ તો ઘડીક સંસારની દિશામાં એના ગરુડ ગિન્નાય છે. ગુરુ એને એક વર્ષનું વ્રત લેવડાવે છે અને એ વર્ષ દરમિયાન અદૃશ્ય રહીને આત્મવિશોધન અને આત્મનિર્ણય કરવાને પ્રેરે છે. પણ એટલો સમય પણ એ ખરેખર પ્રામાણિક રીતે અદૃશ્ય રહી શકતો નથી, અને છૂપે વેશે કૂલપરખ પર જઈને કાન્તિનું મોઢું જોઈ આવવાની લાલસાને રોકી શકતો નથી. પોતાની કાન્તિને એ સ્ખલનને માર્ગે જતાં રોકી શકતો નથી, એ માર્ગે ગયા પછી તેને ઉગારી શકતો નથી અને કાન્તિને સંન્યાસ લેતી અટકાવીને તેના (અને પોતાના પણ) અધૂરા રહેલા સ્નેહસ્વપ્નને સાકાર અને સફળ કરી શકતો નથી. કાન્તિ માટેનો પોતાનો પ્રેમ શબ્દોમાં વ્યક્ત કરવામાં એ ઘણો ઉદાર છે. એ સ્નેહની સ્મૃતિ જેવું રતનમાદળિયું દૂર કરતાં એને દેહની ત્વચા ઉતારવા જેવું દુઃખ થાય છે. આ બધું



ખરું, પણ એ પ્રેમ જે રીતે કાર્યમાં પરિણમવો જોઈએ તે રીતે પરિણામ પામતો નથી. એક વાર અધઃપતનને માર્ગે — અનિચ્છાએ અને અવશે જ — જઈ ચડેલી કાન્તિનો સ્વીકાર કરવાની ઉદારતા કે સ્વાર્પણભાવના એ બતાવી શકતો નથી.

એ શા માટે અમરનાથ મટીને ધન્દુકુમાર બને છે એની જ કશી ખબર પડતી નથી. એનું આખું માનસ જ અરપાટ વિચારોવાળું અને અસ્થિર છે. ઘડીમાં એ એકલતાનાં ગુણગાન કરતો હોય છે તો ઘડીમાં એ જ એકલતા પોતાને લાગ્યે આવીને ઊભી રહેતાં એ બહાવરો બની જાય છે. ઘડીમાં એ ‘પ્રભુપ્રેરિતો પ્રારબ્ધથી પર વિચરે છે’ એમ કહીને પ્રારબ્ધના પિંજરમાં પૂરાવાની ના પાડતો હોય છે તો ઘડીમાં એ જ પ્રારબ્ધનું આખું પોતે સ્વીકારી લેતો હોય છે. ઘડીમાં કષાયને એ જાણે ગણીને ફગવી દે છે તો બીજી જ ઘડીએ નેપાળી જોગણના કહેવાથી એની એ જાણેને બૂધણ માનીને પહેરી લે છે. આમ યોગીના ચિત્તમાં જે સ્થિરતા, સમતુલા અને સ્વસ્થતા હોવી જોઈએ તે ધન્દુકુમારમાં દેખાતી નથી અને એટલે જ એને કુમારમાંથી દેવ બનતો જોઈને આપણને આશ્ચર્ય થાય છે.

નેપાળી જોગણ આ આખા નાટક પર પોતાની મંગલ છાયા પાથરનાર મહાન પાત્ર છે. એનો પૂર્વ ઇતિહાસ એવો છે કે એ પ્રથમ સ્નેહલગ્નથી પરણી, વિધવા બની, ફરીથી પરણી, ફરીથી ‘અનાથ’ બની અને જગતમાં પુરુષોના ભીખો અને સ્ત્રીઓની સરસ્વતીઓ સર્જવાને એ નીકળી પડી. અહીં કાન્તિની આત્મમૂર્ચ્છા ઉતારવાનો અને એ જે ‘ન પરણ્યા શું પરણી’ હતી તેમાંથી તેને ઉગારીને પોતાની પ્રતિચ્છાયા જેવી સંન્યાસિની સર્જવાનો યશ તેને મળે છે એ ખરું, પણ વિશ્વની મંગલ અને સુંદર વ્યવસ્થા માટે, ઉત્પત્તિ અને સ્થિતિ માટે એ જે દામ્પત્યને અનિવાર્ય ગણે છે તે દામ્પત્યની ધન્યતા કોન્તિકુમારીને પોતે આપી શકતી નથી. આમ વિચારમાં અને વાણીમાં એ સ્નેહલગ્નને જગત્સેવા માટેનું કદાચ એકમાત્ર કહી શકાય

તેવું સાધન માને છે, પણ વર્તનમાં, એ જ રનેહસમ્પત્તિ વચિત રહેલી કાન્તિને એ જગત્સેવાને માર્ગે દોરી જાય છે.

સંવાદો આ નાટકનું કદાચ નબળામાં નબળું અંગ છે. કવિની કેટલીક ઉત્તમ ભાવનાઓ, વસંતધર્મ, જીવનધર્મ, માનવધર્મ વગેરે વિશેનું કેટલુંક સર્વોત્તમ ચિંતન આ સંવાદોમાં વ્યક્ત થયું હોવા છતાં સંવાદની કલાની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આ સંવાદોને આપણે બહુ સફળ ગણી શકીએ નહિ.

પાત્રગત વાણીનો ભેદ, જેમ કવિનાં ખીજાં નાટકોમાં તેમ, અહીં પણ જળવાયો નથી. પણ એ વાત જવા દઈએ પણ અવયવાવયવીભાવથી જે રીતે એક વાતમાંથી ખીજી વાત ફૂટવી જોઈએ તે રીતે અહીં ફૂટતી નથી અને કેટલીક વાર તો એક પાત્ર અમુક શબ્દોના સ્વકથામાં પ્રયોગ કરતું હોય તેને વાચ્યાર્થમાં ઘટાવીને સામું પાત્ર તેને જવાબ આપે ત્યારે તો હાસ્યરુપદાનો પાર રહેતો નથી.

એ જ પ્રમાણે ઘણી વાર તો આ સંવાદો ખીજું કોઈ પાત્ર જે કંઈ કહે તેના કરતાં આપણે કંઈક જુદું જ કહેવું જોઈએ, એવી વૃત્તિમાંથી જન્મતા જણાય છે અને તેને લીધે આ સંવાદો સજીવ વાર્તાલાપને બદલે ખંડનમંડનની ચર્ચા જેવા બની જાય છે.

ત્રીતો કવિ નહાનાલાલની કવિતાનું સર્વોત્તમ અંગ છે. માત્ર ઈંદુકુમારમાં જ નહિ, પણ કવિનાં સર્વે નાટકોમાં ઊર્મિગીતો ઘણું મહત્ત્વનું અર્પણ બની રહે છે. એ કાં તો ભૂતકાળના પ્રસંગ પર વિહંગદૃષ્ટિ ફેરવતાં હોય છે, કાં તો ભાવિની રૂપરેખા દોરી આપતાં હોય છે; કાં તો એ પાત્રગત માનસદલનું આકલન કરતાં હોય છે, કાં તો ત્રીક નાટકોનાં કેરસની માફક, પરિસ્થિતિ પૂરે અને પાત્રોના મનોભાવ પર વિવરણાત્મક પ્રકાશ ફેંકતાં જાય છે. એ ઊર્મિગીતોમાં કોઈક વાર નાટકની કેન્દ્રવર્તી ભાવના અર્કરૂપે રજૂ થયેલી હોય છે તો કોઈ વાર એમાંના એકાદ ઉલ્લેખ સમગ્ર નાટકને નવી

અર્થવત્તા આપી દેતો હોય છે. આમ એ ભર્મિંગીતો નિશ્ચિત સંદર્ભમાં ગોઠવોઈને નાટ્યવસ્તુને સ્ક્રુટ કે વિકસિત કરવાનું કાર્ય કરે છે આ ઉપરાંત શુદ્ધ કવિતા તરીકે પણ એ ભર્મિંગીતો મનોરમ અને મુવાચ્ય હોય છે. એ ભર્મિંગીતોમાં માનવહૃદયની સૂક્ષ્મ કે સુકુમાર મૌલિક ભર્મિનું આલેખન થયું હોય છે. અને ઢાળની અર્થનિરૂપતા, લયની મધુરતા, વાણીની ચારુતા અને શૈલીની સુંદરતા, આ બધાં લક્ષણોને લીધે એ ગીતોમાંનાં અનેક, આપણા સમગ્ર કવિતાસાહિત્યમાં ઉચ્ચ સ્થાનનાં અધિકારી બને છે.

ધન્દુકુમાર, અંક ૩નાં બધાં જ ગીતોને માટે, અલબત્ત, આ વિધાન કરી શકાય તેમ નથી.

‘મહોરી મહોરી આંબલિયાની ડાળ  
એ રત આવી ને રાજ ! આવજો !’

કે—

‘આલમાં ચમકે પૂનમ ચન્દ્રમા રે’

કે—

‘રાજ ! કોઈ વસંત દયો ! વસંત દયો !’

અથવા

‘મોરુ ! મોરુ ! કયાં થઈ જઈશ,

ભરમર ભૂલી મોરલી રે,’

કે—

‘અણુદીઠ પગલે નગરીના સમીરણે આવે,’

કે—

‘આ વસંત ખીલી શતપાંખડી, હરિ આવોને !’

કે—



પ્રતીક તરીકે કવિએ પુષ્પોનો ઉપયોગ કર્યો છે; સમુદ્ર, વીજળી, સૂર્ય-ગ્રહણ વગેરે પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનો ઉપયોગ કર્યો છે, ચિત્રો જેવાં કલાસાધનોનો પ્રયોગ પણ કર્યો છે. પંખીઓને એમણે પ્રતીક તરીકે વાપર્યાં છે અને મનુષ્યો પણ પ્રતીક તરીકે કવિના ઉપયોગમાં આવ્યાં છે.

અંપો અથવા અંપકકળી કવિની દષ્ટિએ સંયમનું પ્રતીક છે તો ડોલર અને મોગરો વિશુદ્ધિનાં પ્રતીકો છે. ગુલાબ જીવનની સુકુમારતાનું અને મધુરપનું સૂચન કરે છે તો વિલાસકુંજોનાં કૌવચ સ્વચ્છંદનું, પાપનું અને પાપના ડંખનું સૂચન કરે છે. સમુદ્ર કોઈ વખતે, કવિની કવિતામાં ભવ્યતાનું પ્રતીક બને છે તો કોઈ વખતે ‘ઝરમર ઝાંઝરી અલિરામ’માં બને છે તેમ, અનંતતાનો સંદેશવાહક બની જાય છે. સંસારનું પ્રતીક તો એ આપણી સમગ્ર પ્રાચીન પરંપરામાં છે તેમ કવિની કવિતામાં પણ વારંવાર બનતો આવે છે. આકાશના અગ્નિછાંડ જેવી વીજળી એક તરફથી કાન્તિના પ્રસંગમાં બને છે તેમ પતન અને તેના દ્વારા થતો જીવનની પ્રેરણાનો અને જીર્વગામિની શક્તિનો લોપ સૂચવે છે, તો વિલાસના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એના પાપનું દહન કરીને એને આનંદિની બનાવનાર તત્ત્વ પણ બની રહે છે. આમ જે અલૌકિક અગ્નિજવાળા એકના પુણ્યલાવને દહે છે તે જ બીજાના પાપપુજનું દહન કરે છે. સૂર્યગ્રહણ કવિની દષ્ટિએ ભવની ભયંકરતાનો કાળ છે. એ ગ્રહણને યોગે તેજમંડળ પડદાઓમાં પરવરે છે. જીવનની શુદ્ધિશુદ્ધિ, સારાસાર, વિવેકદષ્ટિ, દેહ અને આત્મા વચ્ચેના ભેદનું લાન અને નિર્બંધ વિલાસિતા અને સાચો વિશુદ્ધ સ્નેહલાવ : આ બધા વચ્ચેના ભેદનું વિરમરણ એ ગ્રહણ કરાવી જાય છે. માનવીનો જીવનમાર્ગ અંધારામાં અટવાઈ જાય છે, અને દષ્ટિ આડા મેઘનાં - અચાનમાં, મોહનાં અને મલિનતાનાં - પડળો જામે છે એ વખતે સૌથી વિશેષ જરૂર પડે છે દૂરખીનની, સૂક્ષ્મ દષ્ટિ અને દીર્ઘ દષ્ટિની. પણ એ દૂરખીન પણ મેઘપડદાઓની પેલી પારનાં તત્ત્વને જોઈ શકતું નથી. ભલભલા સૂક્ષ્મદર્શી અને દીર્ઘદર્શી માનવો પણ

‘ ઝરમર ઝાંઝરી અલિરામ ’

— જેવાં ગીતો જે આપણી સમગ્ર કવિતાનાં વિજયચિહ્નો જેવાં છે તો, “ ચતુરશ્રુજે ચાર ચાર દીધા મને ચન્દ્ર.”

કે —

‘ મુખડું છુપાવું, મને નયનો વાગે,’

કે — ‘ કોઈ આવે કે લાવે, અપાવે ખખરો કંઈ સ્નેહીની’

કે — ‘ અતિથિદેવ ! આવો આવો ઉઘાડાં છે દ્વાર આજ.’

કે — ‘ મા રમશો, મા રમશો, મા રમશો કારમી એ કટાર’

કે —

‘ ઉતારો ઉતારો ઉતારો જોગીરાજ ! વસનો પૃથ્વીનાં’—

— જેવાં ગીતો સામાન્ય ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતો કરતાં બહુ જુદાં પડતાં નથી.

આ ઉપરાંત, ઇન્દુકુમાર અંકે ઉનાં કેટલાંક ગીતો નાટ્યવિકાસમાં યથારથાને અને સ્વાભાવિક રીતે ગોઠવાઈ ગયાં છે તો ‘ અજબનું ગીત ’ કે ‘ ચાર ચન્દ્રનું ગીત,’ ‘ મોરનું ગીત ’ કે ‘ ફૂલહોલના ઉત્સવનું ગીત,’ ‘ અતિથિ દેવનું આમંત્રણગીત કે ‘ જગની જોગણનું નિમંત્રણગીત જેવાં કેટલાંક ગીતો એટલી સ્વાભાવિક રીતે નાટ્યવસ્તુમાં એકરસ થઈ ગયાં નથી લાગતાં. એ ગીતોને દાખલ કરવા માટે પ્રયત્નપૂર્વક વાર્તાલાપમાં કેટલાક ઉદ્દેશો કે અમુક વર્ણાંક લાવવામાં આવ્યા હોય એ ચોખ્ખું કળાઈ આવે છે. તેમ છતાં એકંદર રીતે જોઈએ તો સાચી કવિતાના રસિકનું હૃદય પરિતપાઈ એવાં ગીતોની સંખ્યા ઓછી નથી. )

‘ ઇન્દુકુમાર ’માં કવિએ વારંવાર પ્રતીકોની યોજના કરી છે, અને એ પ્રતીકો દ્વારા પોતાનું વક્તવ્ય સૂચિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પ્રતીક તરીકે કવિએ પુષ્પોત્તો ઉપયોગ કર્યો છે; સમુદ્ર, વીજળી, સૂર્ય-  
ગ્રહણ વગેરે પ્રાકૃતિક તત્ત્વોનો ઉપયોગ કર્યો છે, ચિત્રો જેવાં  
કલાસાધનોનો પ્રયોગ પણ કર્યો છે. પંખાઓને એમણે પ્રતીક તરીકે  
વાપર્યાં છે અને મનુષ્યો પણ પ્રતીક તરીકે કવિના ઉપયોગમાં  
આવ્યાં છે.

ચંપો અથવા ચંપકકળી કવિની દૃષ્ટિએ સંયમનું પ્રતીક છે તો  
ડોલર અને મોગરો વિશુદ્ધિનાં પ્રતીકો છે. ગુલાબ જીવનની સુકુમાર-  
તાનું અને મધુરપનું સૂચન કરે છે તો વિલાસકુંજોનાં કૌવચ સ્વચ્છંદનું,  
પાપનું અને પાપના ડંખનું સૂચન કરે છે. સમુદ્ર ક્રોધ વખતે,  
કવિની કવિતામાં લબ્યતાનું પ્રતીક બને છે તો ક્રોધ વખતે ‘ઝરમર  
ઝાંઝરી અલિરામ’માં બને છે તેમ, અનંતતાનો સંદેશવાહક બની  
જાય છે. સંસારનું પ્રતીક તો એ આપણી સમગ્ર પ્રાચીન પરંપરામાં  
છે તેમ કવિની કવિતામાં પણ વારંવાર બનતો આવે છે. આકાશના  
અગ્નિછોડ જેવી વીજળી એક તરફથી કાન્તિના પ્રસંગમાં બને છે તેમ  
પતન અને તેના દ્વારા થતો જીવનની પ્રેરણાનો અને ઊર્ધ્વગામિની  
શક્તિનો લોપ સૂચવે છે, તો વિલાસના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એના  
પાપનું દહન કરીને એને આનંદની બનાવનાર તત્ત્વ પણ બની  
રહે છે. આમ જે અલૌકિક અગ્નિજ્વાળા એકના પુણ્યભાવને દહે છે  
તે જ ખીજના પાપપુંજનું દહન કરે છે. સૂર્યગ્રહણ કવિની દૃષ્ટિએ  
લવની લયંકરતાનો કાળ છે. એ ગ્રહણને યોગે તેજમંડળ પડદાઓમાં  
પરવરે છે. જીવનની શુદ્ધિશુદ્ધિ, સારાસાર, વિવેકદષ્ટિ, દેહ અને  
આત્મા વચ્ચેના ભેદનું લાન અને નિર્બંધ વિલાસિતા અને સાચો વિશુદ્ધ  
સ્નેહભાવ : આ બધા વચ્ચેના ભેદનું વિરમરણ એ ગ્રહણ કરાવી જાય  
છે. માનવીનો જીવનમાર્ગ અંધારામાં અટવાઈ જાય છે, અને દષ્ટિ  
આડાં મેઘનાં – અજ્ઞાનમાં, મોહનાં અને મલિનતાનાં – પડળો જામે  
છે એ વખતે સૌથી વિશેષ જરૂર પડે છે દૂરખીનની, સૂક્ષ્મ દષ્ટિ અને  
દીર્ઘ દષ્ટિની. પણ એ દૂરખીન પણ મેઘપડદાઓની પેઢી પારનાં તત્ત્વને  
જોઈ શકતું નથી. લલલલા સૂક્ષ્મદર્શી અને દીર્ઘદર્શી માનવો પણ

પાંખડી મનુષ્યના હૃદયની કવિતાનું પ્રતીક છે. ફૂલપરખની માલણુ છે, આત્મકુન્જેનાં કવિતાપુષ્પોની એ તો પરખ જ સાંડીને બેઠી છે. એ પુષ્પોનાં મૂલ્ય મૂલવાય નહિ. કવિ ‘છન્દુકુમાર અંક ૧’માં કહે છે તે પ્રમાણે ‘આત્મધેતુના દૂધમાખણનાં મૂલ મૂલવેય પાપ છે.’

આમ આ નાટકમાં કવિએ અનેક પ્રકારનાં પ્રતીકોની યોજના કરી છે, અને એ પ્રતીકોદ્વારા પોતાના વક્તવ્યને શ્વનિરૂપે રજૂ કર્યું છે. આ રજૂઆત, અંલખત, હંમેશાં એકધારી રહી શકી નથી. વીજળીના પ્રસંગમાં બન્યું છે તેમ એ દાહક અને પાવક બંને રીતે રજૂ થઈ છે, તો રંગનાં કુંડાંના અને બગલી હંસણીના પ્રસંગમાં બને છે તેમ એ રહસ્ય ગમે તેટલું ભાવગંભીર હોય તોપણ પ્રતીકની પોતાની યોગ્યતા જળવાતી નથી. ઢોળાયેલા રંગ, રંગ છે કે વાદ્ય? કે વાદ્ય છે કે માણસ? એની ખબર જ ન પડે એવા ચિત્રને ચિત્ર જ કેમ કહી શકાય? અને કદાચ એ જાતના, જુદા જુદા દષ્ટિબિંદુથી જોતાં જુદી જુદી આકૃતિઓ બતાવે એવાં ચિત્રો જેવું એને ગણીએ તોપણ એ કેવળ કરામતનો વિષય ગણાય. ઉચ્ચ કદપનાનાં કે પ્રતિભાનાં લોકોત્તર ઉન્મેષનો વિષય નહિ. એ જ પ્રમાણે બગલી છે કે હંસણી એની ખબર ન પડે એ પંખી ચે કેવું? અને એને જોવાવાળાં ચે કેવાં?

આમ આ પ્રતીકોમાં કેટલીક વાર સંગતિ કે ઔચિત્ય જળવાયું ન હોવા છતાં આખા નાટકના વક્તવ્યને સુરેખ રીતે રજૂ કરવામાં એ પ્રતીકો બહુ મૂલ્યવાન ફાળો આપે છે.

કવિ નહાનાલાલે પોતાને વસંતના વૈતાલિક તરીકે ઓળખાવવામાં ગૌરવ માન્યું છે. સમગ્ર પ્રેમભક્તિ ગ્રંથમાળા નવવસંતનું અને તજજન્ય રતેહલગનની ભાવનાનું મહિરનરતોત્ર બની રહે છે. એટલે કવિનું સમગ્ર દર્શન વસંતમૂલક હોય તે સ્વાભાવિક છે.

‘છન્દુકુમાર’માંના કવિના જીવનદર્શનને એક જ વાક્યમાં સમાવવું હોય તો ‘Evolution અને ઉપનિષદો’માં સમાવી શકાય વસંત કવિ કહે છે તે પ્રમાણે, સંજીવનધર્મનું પ્રતીક છે. એ સંજીવન કેવળ જીવન જ નથી, ગતિ જ નથી, ઉત્ક્રાંતિ પણ છે. એ ઉત્ક્રાંતિ સ્વૈર કે અનિશ્ચિત



ક્રમે થતી નથી હોતી; પણ બ્રહ્મેષણને પોતાનું એકમાત્ર લક્ષ્ય બનાવીને થતી હોય છે એ ઉત્ક્રાન્તિમાં સર્વ આશ્રમોના આધાર જોડે ગૃહસ્થાશ્રમ, જેને આપણા પ્રાચીન કવિઓએ ઘન્યઃ કહીને ખીરદાવ્યો છે, તેનું સ્થાન અદ્વિતીય છે. એ વસંતધર્મમાં, જાતસ્ય હિ ધ્રુવં મૃત્યુઃ એ તો ખરું જ પણ એ ચરણનો ઉત્તરાર્ધ, ધ્રુવં જન્મ મૃતસ્ય ચ એ પણ એટલો જ સાચો છે. આમ જગતમાં લીલાં માટે કરમાવાનું જો અનિવાર્ય છે તો કરમાયેલાં માટે ઠાળવાનું પણ એટલું જ અનિવાર્ય અને એટલું જ અવશ્યંભાવિ છે કવિના પોતાના જ શબ્દોમાં કહીએ તો—

‘દીશીમાંથી મ્હોર અને મ્હોરમાંથી ફળ,

એ વસંતધર્મનું સૂત્ર અને શાસ્ત્ર.’

— એ છે; અને એ દષ્ટિએ દીશીમાંથી ફળ થવા માટે મ્હોરના અવાન્તર ક્રમમાંથી પસાર થયે જ છૂટકો છે. ‘પુર નહિ, પણ વહેણ’ એ આ રીતે વસંતધર્મનું મહત્ત્વનું સૂત્ર બની રહે છે. આ જગતમાં દીશીમાંથી મ્હોર અને મ્હોરમાંથી ફળ, ફળમાંથી ફરી ખીજ અને ખીજમાંથી ફરી દીશીનો ક્રમ ચાલ્યા જ કરતો હોવાથી એકનું એક જીવનતત્ત્વ રૂપાંતરે, દેહાન્તરે કે નામાન્તરે રહ્યા જ કરતું હોય છે. આમ શું વિજ્ઞાન કે શું કવિતા, જગતમાં કોઈ પણ વસ્તુનો નાશ થાય છે એમ માનતાં જ નથી અને જગતની કોઈ પણ વસ્તુનો નાશ જો ખરેખર થતો જ ન હોય તો, સંયોગથી હર્ષ પામવાનું કે વિયોગથી ખિન્ન થવાનું કશું કારણ રહેતું નથી. એટલે જ કવિ વસંતધર્મના અંતિમ સૂત્ર તરીકે કહે છે કે, ‘જીડો ને આનંદો.’ દુઃખવાદ એ આજની દુનિયાના રોગ છે અને એ રોગનું ખરું કારણ વસ્તુસ્થિતિના સંપૂર્ણ જ્ઞાનનો અભાવ છે.

વસંતધર્મ આ રીતે ચિરંતનના વિકાસનો, સનાતન ગતિનો, અભિનવ રૂપાંતરનો અને પરમ વિશુદ્ધ આનંદનો ધર્મ બની રહે છે. એ ધર્મના મૂળમાં કવિની આર્યત્વ માટેની જાંડી શ્રદ્ધા રહેલી છે. અને એ રીતે જોઈએ તો પ્રેમભક્તિ અંતઃપ્રેરણા વસંતધર્મની સાફ આર્યત્વની પણ પ્રચારસંહિતા બની ગઈ છે.

# વિશ્વગીતા

(૧)

આજથી બારેક વર્ષ પહેલાં જ્યારે ‘વિશ્વગીતા’ પહેલવહેલું બહાર પડ્યું ત્યારે કવિનો કીર્તિકાલ હજુ ચાલતો હતો. ગુજરાતે સહસ્ત્ર ઊજવેલા એમના સુવર્ણ મહોત્સવના પડઘા હજી શરૂ નહોતા. સુવર્ણ મહોત્સવની સમાઓમાં કોઈ કોઈ કવિલક્ષ્મીએ કવિ પાસે મહાકાવ્યોની માગણી કરેલી. એ માગણીના જવાબરૂપે હોય તેમ તરતમાં જ ‘વિશ્વગીતા’ બહાર પડ્યું, અને કેટલાક કવિલક્ષ્મીએ તેને નાટકદેહી મહાકાવ્ય તરીકે વધાવી પણ લીધું.

પરંતુ ‘વિશ્વગીતા,’ ગમે તેટલો વિશાળ અર્થ કરીએ તોપણ, મહાકાવ્ય નથી. કવિ પોતે પણ એને મહાકાવ્ય તરીકે રજૂ કરવા માગતા નથી. કવિ પોતે પણ, એને નાટક તરીકે જ ઓળખાવે છે.

આ નાટકમાં કવિ એક નવી ઢાળનો પ્રણાલિકાલંગ કરવા મથે છે. કવિ માને છે કે પાશ્ચાત્ય નાટ્યકલાની ત્રણ એકાગ્રતાઓ - સમય, સ્થળ અને ક્રિયા, Unity of Time, Place and Actionની એકાગ્રતાઓ - માંની સ્થળ અને કાળની એકાગ્રતા તો પૌરસ્ત્ય નાટ્યકલામાં ભાસ, કાલિદાસ કે ભવભૂતિ કોઈ એ જાળવી નથી. કવિ પોતે જ કહે છે તેમ ‘જે કલારવાતંત્ર્ય યૂરોપમાં ઇસ્વી સનના સોળમા સૈકામાં સધાયું, રસશાસ્ત્રનું તે કલારવાતંત્ર્ય ઇસ્વી સન પૂર્વે બેએક સૈકાથી તો ભારતવર્ષમાં સર્વસિદ્ધ હતું એમ ઇતિહાસ કહે છે.’ અને આપણા એ કલારવાતંત્ર્ય પર મોહ પામી જઈને કવિ કહે છે કે ‘આપણી નાટ્યકલામાં જ નહિ નાટક, કાવ્ય કાદંબરીના આપણા સમસ્ત રસપ્રદેશમાં દેશકાળની એકાગ્રતાનાં સૂત્ર અલોપ છે, વસ્તુએકાગ્રતાનું કલાસૂત્ર ચક્રવર્તી છે.’

પરંતુ એ ત્રણ એકાગ્રતાના જે નિયમો છે તે સમસ્ત રસશાસ્ત્રને માટે નથી, માત્ર નાટ્યસાહિત્ય માટે જ છે, એટલે નાટ્યેતર સાહિત્યમાં લેવાયેલા કલાસ્વાતંત્ર્યને આપણે નાટ્યસાહિત્યમાં પણ લઈ શકીએ એવું ફલિત થતું નથી. એટલે જ ઋગ્વેદ, ભાગવત કે ભગવદ્ગીતાનાં જે ઉદાહરણો કવિ આપણને આપે છે તે અસ્થાને હોય તેમ લાગે છે. એ ત્રણમાં વસ્તુની એકાગ્રતા નથી એમ સ્વીકારીએ તો પણ નાટ્ય-કલામાં ક્રિયાની (અથવા કવિ માને છે તેમ વસ્તુની) એકાગ્રતાની જરૂર નથી એમ કહી શકાય નહિ. તેમ છતાં કવિ આ નાટકમાં વસ્તુની એકાગ્રતા જળવવાની પ્રણાલિકાનો ભંગ કરે છે. આખા નાટકમાં સળંગસૂત્ર વસ્તુ જેવું કશું પણ અહીં છે નહિ. અહીં તો ભિન્ન પ્રવેશો દ્વારા કાવ્ય પોતે જ કહે છે તેમ ‘વીર્યાં કૂલડાં ગૂંથનાર રસ-માલીનું કલાવિધાન છે.’ ‘ભારતના રસગ્રંથોની રસવેલીથી વીણેલી’ વાર્તાકળાઓને અહીં કૂલમાલાને સ્વરૂપે ગૂંથવામાં આવી છે. અને એ કળાઓને દેશકાળ કે ક્રિયાની એકાગ્રતાને બદલે ભાવ-એકાગ્રતાની સાંકળે સંગ્રહવામાં આવી છે.

દેશમાં તો આ નાટક સ્વર્ગ, મૃત્યુ, બ્રહ્માંડ અને બ્રહ્માંડનીયે પેલે પારના અનંતમાં ધૂમી વળે છે. કાલમાં પણ રામાયણ, શાકુંતલ, ભાગવત અને મહાભારત, તેમ જ ભગવાન શંકરાચાર્યના સમય મુધીનાં ચિત્રોનું આલેખન આ નાટકમાં કરવામાં આવ્યું છે.

આ નાટકમાં બધા પ્રસંગો પૌરાણિક નથી કે ઐતિહાસિક પણ નથી. અહીં તો ‘પંચવટીને પુણ્યતીર્થ’ ‘તપસ્વીના શાપ’ કે ‘ભરતગોત્રનાં લજ્જાચીર’ જેવા રામાયણમહાભારતના પ્રસંગો છે. ‘ધનુષ્યપૂજા’ ‘અધિકારના ઝાળાઓ’ કે ‘ગર્ભજેગીની યોગશુદ્ધિ’ જેવા પૌરાણિક પ્રસંગો પણ છે. ‘માહિષ્મતીનાં શાસ્ત્રમંથન’ જેવા શુદ્ધ ઐતિહાસિક પ્રસંગો પણ આ નાટકમાં જેવા મળે છે અને ‘પયગમ્બરોના કલ્યાણ-ધ્વજ’ અને ‘બ્રહ્માંડમંડલનો મહારાસ’ જેવા કેવળ કાલ્પનિક પ્રસંગો.

પણ આ નાટકમાં આલેખાયા છે. આમ, આ નાટકમાં પૌરાણિક, ઐતિહાસિક અને કાલ્પનિક પ્રસંગોનું આલેખન કરીને કવિ તેને લાવએકાગ્રતાની સાંકળે ગૂંથે છે.

નાટકના ત્રણ અંકમાં એ લાવએકાગ્રતાના ત્રણ જુદા જુદા ક્રમોનું દર્શન આપણને થાય છે. પહેલા અંકમાં કવિ સૃષ્ટિના લગભગ પ્રારંભથી આજ સુધી અણુગિકલ્યા રહેલા કાળજૂના પ્રશ્નોનું આલેખન કરે છે. એ બધા પ્રશ્નોને એક જ મહાપ્રશ્નમાં સમાવવા હોય તો આપણે કહી શકીએ કે જગતમાં પાપ શા માટે ? આટઆટલા પયગમ્બરો ‘બ્રહ્મભારકરો’ જીએ એ પૃથ્વીનાં અંધારાં કેમ ટળ્યાં નહિ ?

બીજા અંકમાં કવિ એ પ્રશ્નોના નિવારણ માટે પરાપૂર્વથી થતાં આવેલાં મન્યનોનું આલેખન કરે છે. એ આલેખનના પાંચ પ્રસંગો-માના માત્ર બે જ પ્રસંગો ઐતિહાસિક અથવા પૌરાણિક છે. બાકીના ત્રણ ‘સિદ્ધલોકની મહાસિદ્ધિઓ’ ‘ગંગાતીરના દેવઘાટે’ અને ‘પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ’ કાલ્પનિક છે. એટલે એ મન્યનો ખરેખર ‘પરાપૂર્વ’નાં નથી લાગતાં. ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક પ્રસંગો વીણીને જો એનું આલેખન કરવામાં આવ્યું હોત તો કાળજૂના પ્રશ્નોના નિરાકરણ માટે થયેલાં મન્યનોનું ચિત્રણ વધારે અસરકારક બનત.

ત્રીજા અંકમાં કવિ આ બધાં મન્યનોની વચ્ચે પણ સનાતન રહેલાં મૂલ્યોનું આલેખન કરે છે. એમાં તો એક પહેલા પ્રવેશ સિવાય — ‘ગર્ભયોગીની યોગચુકા’ સિવાય — ચારે પ્રવેશો કાલ્પનિક છે. એટલે પહેલા બે અંકોદ્ધારા પડતી વાસ્તવિકતાની છાપ એમાં પડતી નથી. પણ કવિનું કેટલુંક સુંદરમાં સુંદર ચિંતન આ અંકમાં આપણને મળી આવે છે. અને આર્યત્વમાંની, દામ્પત્યમાંની અને જગતની પ્રગતિશીલતામાંની કવિની જાંડી શ્રદ્ધા અહીં વ્યક્ત થાય છે. કવિની ધાર્મિકતા અને સર્વધર્મસમન્વયની ઝંખના પણ આ અંકમાં પ્રતીત થાય છે.

આમ, ત્રણે અંકોમાંનું આલેખન પૂરેપૂરું સુસ્થિત કે તર્કબદ્ધ ન હોવાથી પ્રતીતિજનક બનતું નથી તેમ છતાં, જગતમાં પાપ હોવા છતાં પુણ્યકર્મોએ પણ આ જગતમાં કાર્ષ્ણ્ય પણ કોળે અને કાર્ષ્ણ્ય પણ સ્થળે મળી આવે છે. એમાંના પુણ્યનું તાત્કાલિક સુંદર જગતને મળે કે ન મળે, છતાં એ પુણ્યો કેવળ વેડકાર્ષ્ણ્ય તો નથી જ જતાં; અને એવાં પુણ્યોને પ્રતાપે જગત આજ સુધી ચાલતું રહ્યું છે અને પ્રગતિ કરી રહ્યું છે, એ વિચાર સ્પષ્ટ કે અસ્પષ્ટ રીતે આખી ‘વિશ્વગીતા’માં વહી રહ્યો છે. સાથે સાથે ‘વિશ્વગીતા’માંથી એ પણ ફલિત થાય છે કે જગતનો સમસ્ત અંધકાર અને જગતનાં સમસ્ત પાપ ઇન્દ્રિયોની નિરંકુશ ભોગેષણામાંથી જ જન્મે છે.

તમસાને તીરે નિષાદ  
કે ગોદાવરી તીરે રાવણરાજ

જન્મે છે તે પોતાની ઇન્દ્રિયોની લાલસાને પરિતૃપ્ત કરવા માટે જ. એટલે જ અંધકારના ઓળાઓમાં ચાંડાલણીનું ભૂત કહે છે કે :

‘ઇન્દ્રિયોને ઉતાર દેહદેશેથી.  
પહેલાં ઉખેડીને ઉશેડી દે, અભ્મિલ !  
હેયાવાસી આ ચાંડાલણીને.  
પાછાં વાળ એનાં કટાક્ષબાણ.’

એ કટાક્ષબાણોને પાછાં વાળવાની શક્તિ ગર્ભાંજી શુદ્ધદેવે જ નેવા કોઈકને જ વરી હોય છે. ખીજાં ઘણાંખરાં તો એ કટાક્ષબાણોથી વીંધાઈ જાય છે અને પોતાના દુઃખનું કારણ પોતાના અંતરમાં ન શોધતાં બહાર ખીજે શોધવા લામે છે, અને દેહનો ત્વચાપદ્ધતિ-આપ-ધાત-કરીને પોતાનાં બંધનોમાંથી મુક્તિ મેળવવાને મથે છે. પરંતુ ગર્ભ-યોગીની માફક ઇન્દ્રિયોને અંકુશમાં રાખનારા અને સિદ્ધલોકના સિદ્ધોની માફક પોતાની સિદ્ધિઓને કેવળ પરોપકાર માટે જ અર્ચનારા મહા-નુભાવો જ બ્રહ્માંડમાંડલના મહારાસમાં લાગ લઈ શકે છે, અને એના

સંગીતની સાથે પોતાનો સંવાદ સાધી શકે છે. એટલે જ આ નાટકના ઉપદ્રવો જેવાં યોગર્થિપતંજલિ છેવટે કહે છે ‘ચિત્તવૃત્તિનિરોધ યોગઃ’ આતું જ લાભ્ય જાણે કરતા હોય તેમ કવિ અન્યત્ર પણ કહે છે કે ‘પણ આત્માને ઇન્દ્રિયોમાં ન વહી જવા દે તે પુણ્યકર્મીઓ પ્રભુતામાં જ છે. સદા.’ આ ઉપરાંત આર્થત્વ, સમષ્ટિવાદ, વર્ણાશ્રમ, સંયમશીલ દામ્પત્ય, વગેરે વિષયોનું વિવરણ પણ કવિએ ‘વિશ્વગીતા’માં કર્યું છે.

આંરીતે ‘વિશ્વગીતા’ જીવનના મુખ્યમાં મુખ્ય ફૂટ પ્રશ્ન-પોષ શા માટે ? —તું અને તેના આતુષંગિક ખીજા પ્રશ્નોનું પર્યેષણ બની રહે છે.

એ પર્યેષણ કવિએ કર્યું છે એટલે પ્રતિભાશાળી તો હોય જ. કવિની કલ્પનાને મૂર્તિ વસ્તુઓમાં રાચવું બહુ ફાવતું નથી એ શ્રી. મુનશીનું વિધાન સત્ય છે. અહીં પણ પ્રસંગોના પ્રસંગોને અને પાત્રોનાં પાત્રોને આપણી નજર પાસે નખશિખ ઊભાં કરી દેવાનો ચમત્કાર આપણને એવો મળતો નથી. પૃથ્વીના વાતાવરણથી કંઈક અંશે અલિપ્ત હોવાને લીધે ‘વિશ્વગીતા’નાં પાત્રો આપણને વ્યક્તિઓ કરતાં ગભીર, ગહન, સંવિકત ભાવનાઓ જેવાં જ વધારે લાગે છે.

પરિણામે એકં દ્રૌપદીનું પાત્ર બાંદ કરીએ તો ખીજું કોઈ પણ પાત્ર આપણી નજર પામે જીવંત રૂપે તરવરતું નથી. ‘પયગમ્બરોના કલ્યાણુધ્વજ’ની અંદર રામ, શુદ્ધ કે કાર્મસ્ત, કોનશ્યુશિયસ કે ઝરથુસ્ત્ર, કોઈ પાત્ર આપણને જીવંત વ્યક્તિત્વવાળું લાગતું નથી. જે કલ્પના આંરીતે મૂર્તિ વસ્તુઓનું આલેખન કરતાં ઠોકરાય છે તે કલ્પના અમૂર્તિ વસ્તુઓના આલેખનમાં ખૂબ સફળ બને છે. ‘અહાંડમંડલનો મહારાસ’ આતું જવલંત હિદાયરણ છે. દિશા અને કાલનાં બંધનોની પેલે પારના અનન્તનું, તેમાં રસાતા, આત્માપરમાત્માના રાસનું અને ક્રમે-ક્રમે બદલાતા આવતા વાતાવરણનું આલેખન જેટલું ચમત્કારિક છે તેટલું જ સુરેખ છે. અક્ષપત્ત, એમાં પણ જ્યાં જ્યાં સંવાદદ્વારા પાત્રાનરૂપણ થાય છે, ત્યાં ત્યાં એટલી સફળતા મળી દેખાતી નથી.

એ પ્રવેશમાં પણ કલ્પનાનું ઊંચામાં ઊંચું જીક્રયન આપણને મળતું હોય તો તેની નાટ્યસૂચિ (Stage-directions)માં જ મળે છે. આ બધી હકીકત ઉપરથી આપણે એવું અનુમાન કરી શકીએ કે કવિ ન્હાનાલાલની પ્રતિભા ચિત્રાત્મક કરતાં વર્ણનાત્મક વધારે છે. કવિ ન્હાનાલાલ મુખ્યત્વે અને સમગ્રે લાવનાવિહારી કવિ હોવાથી એમની કવિતા પણ શેલીના Skylarkની માફક વાસ્તવિક જગતથી દૂર દૂર સુદૂર આકાશમાં ઊંચે ને ઊંચે ઊડે છે. જગતનો, જગતના મનુષ્યોનો, તેમની ઊર્મિઓનો અને તુમુલ્લ મંથનોનો, તેમના આચાર-વિચારનો કે વ્યવહારનો કવિનો પરિચય ધનિષ્ઠ ન હોવાને લીધે કવિનાં પાત્રો આપણને શેક્સપિયર કે કાલિદાસનાં પાત્રો જેવાં આપણાંમાનાં જ એક નથી લાગતાં.

વાસ્તવિક જગતના ઓછા પરિચયને લીધે કવિના સંવાદોમાં સુશ્લિષ્ટતા, સંજીવતા કે તેજસ્વિતા દેખાતાં નથી. અંધકારના ઓળા-ઓમાં કવિનું કેટલુંક સુદરમાં સુંદર ચિંતન સમાયેલું હોવા છતાં માત્ર સંવાદની જ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો અજ્ઞમિલના ભૂતની અને ચાંડાલણીના ભૂતની ઉક્તિઓ વચ્ચે બહુ મેળ ખેસતો નથી. ક્યાંક ક્યાંક તો જાણે ચાંડાલણીની ઉક્તિ સાંભળી જ ન હોય તેમ અજ્ઞમિલનું ભૂત પોતાને વાણીપ્રવાહ વહાવ્યે રાખે છે. આ ક્ષતિ એ પ્રવેશમાં નથી ખટકતી તેટલી. પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજમાં ખટકે છે. પૃથ્વીને પ્રશ્ન રામચંદ્રજી પૂછે અને પૃથ્વી જવાબ ઝરથુષ્ટ્રને આપે; એટલું જ નહિ પણ પ્રસંગે કે અપ્રસંગે બધા પયગમ્બરો એક પછી એક બોલ્યે જાય એમાં સંવાદની અસર પડવી જોઈ એ તેટલી પડતી નથી. ગંગાતીરના દેવઘાટેમાં પણ અપસરાઓની ઉક્તિઓ તર્કબદ્ધ અને એકમાંથી બીજી આપોઆપ ઝૂકતી હોય તેવી લાગતી નથી. ક્યારેક ‘ધનુષ્યપૂજા’માં કૃષ્ણચંદ્રના મુખમાં મૂકેલું —

સારો સંસાર છે ગોળી  
ને રાજવી છે રવેયો.

એ ચિંતન કે 'ભરતગોત્રનાં લબ્ધચીર'ના આરંભનું કર્ણ અને પિતા-મહત્ત્વ ચિંતન અસ્થાને અને અપ્રાસંગિક હોય એવું લાગે છે. આમ, કવિના સંવાદોમાં તર્કબદ્ધતા, એતન કે ચમક બહુ મળતાં નથી.

આ રીતે વસ્તુની એકાગ્રતામાં કવિએ ધરાદાપૂર્વક લંગ કર્યો છે અને સમગ્ર નાટકને કાર્યકારણની એકતાના સૂત્રે નહિ, પણ લાવ - એકાગ્રતાના સૂત્રે પરોવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પરંતુ એ પ્રયત્નમાં Logical તો નહિ Psychological unity પણ પૂરેપૂરી જળવાઈ હોય એમ દેખાતું નથી. પહેલા અંકમાં ચર્ચાયેલા કાળજૂના પ્રશ્નોમાં પહેલામાંથી ખીન્ને અને ખીન્નમાંથી ત્રીજે એમ સ્વાભાવિક ક્રમે પ્રશ્નો સ્ફુરતાં નથી, તેમ જ કાળજૂના પ્રશ્નોની સંખ્યા માત્ર પાંચ જ છે એમ પણ નથી, કે એ પ્રશ્નોમાં આ પાંચ જ પ્રશ્નો મહત્ત્વનાં છે એમ પણ નથી. ખીન્ન અંકમાં એ પ્રત્યેક પ્રશ્નના નિરાકરણ માટેનું મંથન આપવામાં આવ્યું નથી, એટલું જ નહિ પણ પહેલા અંકના પ્રશ્નોને અને ખીન્ન અંકનાં મંથનોને સંબંધ જ બહુ ઓછો છે. નાટક શેક્સપિયરના નાટકની માફક ક્રિયાપ્રધાન પણ હોય અને ઇન્સેન કે બર્નાડ શોનાં નાટકોની માફક વિચારપ્રધાન પણ હોય. વિચારપ્રધાન નાટકમાં વસ્તુ કે વસ્તુવિકાસ બહુ મહત્ત્વનાં ન હોય તે સમજી શકાય તેવું છે. પરંતુ વિચારમાં પણ એ નાટક થયું એટલે જ, Psychological unity અને પરાકાષ્ઠા - Climax - આવવી જ જોઈએ. 'વિશ્વગીતા'માં Psychological unity જેવું પણ બહુ ઓછું છે. 'પાપ શા માટે?' એ પ્રશ્નને આપણે લાવ - એકાગ્રતા જળવતા સૂત્ર તરીકે ઓળખી શકીએ. પણ એ પ્રશ્ન પણ ક્યાંક સ્પષ્ટ, ક્યાંક અર્ધ - સ્પષ્ટ, ક્યાંક અસ્પષ્ટ અને ક્યાંક તો ફેવળ અદશ્ય થઈ જાય છે. આમ, વસ્તુની દૃષ્ટિએ કવિએ કરેલો પ્રણાલિકાલંગ બહુ વિજયી નીવડ્યો હોય એમ લાગતું નથી.

પાત્રો અને સંવાદોમાં પણ આપણે જોઈ ગયા તેમ કવિ બહુ સફળ થયા નથી. પરંતુ જે સફળતા તેમને નાટ્યકાર તરીકે નથી



મળતી તે કવિ તરીકે સહેલાઈથી સાંપડી શકે છે. ‘વિશ્વગીતા’માં કવિનું કેટલુંક સુંદરમાં સુંદર ચિંતન, કલ્પનાનેા કેટલોક સર્વોત્તમ વૈભવ અને ભાષા પરનું અદ્ભુત સ્વામિત્વ આપણને મળી આવે છે. ‘અંધકારના ઝોળાઝો’ કે ‘સનાતન અશ્વત્થ’ એ જેમ કવિના ગહન ચિંતનનાં ઉદાહરણો છે, તેમ, પ્રિયંવદાની કે દ્રૌપદીની ઉક્તિઓ પ્રચંડ ભિંમિઓના સુરેખ આલેખનનું ઉદાહરણ છે.

અળમિલના ભૂતની બધી ઉક્તિઓ, કે દ્રૌપદીની ‘પાંચ પાંચ પ્રાણે ચે શરીરનાં શય રહે’—થી શરૂ થતી પુણ્યપ્રકોપની જવાલા, મહામુનિ વાલ્મીકિનું ‘ગાલવ ! અહરન્મ કાદું કાદું થાય છે’—થી શરૂ થતું આગામી સૂચન કે ‘દિશાઓના દેવ’ની ‘મન્દ્રધનુષ્ય સોહામણો પણ એક એકનો છે એકલ પંથ’—થી શરૂ થતી ગહન વાણી : આ બધાં સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યને શાલાવે એવાં વિજયચિહ્નો છે. એમાં સર્પળ કે સુકુમાર ભિંમિ છે. એ ભિંમિને અનુકૂળ એવી ઝોળાસ્વી કે મધુર પદાવલિ છે, અને નીતર્યા પાણી જેવો પ્રસાદ એની પંક્તિએ પંક્તિએ સોહી રહ્યો છે.

‘વિશ્વગીતા’નાં ગીતો પણ ‘વિશ્વગીતા’નું ભૂષણ બની રહે છે. કવિનાં બધાં ગીતોની માફક આ ગીતોમાંનાં ‘નેણુલાંનાં કિરણ ફેરી ફૂચીએ હૈયાં ઉઘાડજો !’ કે ‘આજ આયુષ્યનાં પર્વ’ અથવા તો ‘સખી આવે આવે ને ઝોસરે, પાણીડાં કેમ ભરીએ ?’ જેવાં ગીતો આગામી બનાવોનું કલાત્મક સૂચન કરે છે. તો—

‘તરસ્યા એ વાદળીને તીર,  
વિહંગરાજ તરસ્યા ઊડે રે.’

અથવા તો ‘આબ્યાં જગતનાં નહોતરાં; આલો વિશ્વ વધાવા’ જેવાં ગીતો બની ગયેલા બનાવો પર કવિત્વમય પ્રકાશ ફેંકે છે. ‘સજન ! ત્હારે ત્યનન નાંચે મોર’ કે ‘અંધારી રાતના કુંગર ડોલે

રે' જેવાં ગીતો એક જ ઊર્મિનું સુરેખ આલેખન કરે છે, તો 'પારકાં  
 કેમ કીધાં'નું ગીત એની લાષાની સુકુમારતા, લાવની ચમત્કારકતા  
 અને અર્થની ગંભીરતાને લીધે સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યનાં સુંદરમાં  
 સુંદર ગીતોમાંનું એક બની રહે છે. ગર્ભજોગીના રાસવર્ણનનો ચર્ચારી  
 છંદ પણ એ જ રીતે ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યના વિજયટંકાર જેવો છે.  
 એ છંદમાં તો કવિ શબ્દોની સાથે બહુ જડ કરી રહ્યા હોય એમ લાગે  
 છે. યમક અને અનુપ્રાસ આખા છંદના દેહને દઢ બનાવે છે, અને  
 કલ્પનામાં પણ કવિની કલ્પનાનું સર્વોત્તમ ઉદ્ધયન આપણને એમાં  
 જોવા મળે છે. આમ 'વિશ્વગીતા'નાં ગીતો ક્યાંક આગામી સૂચન  
 કરે છે, તો ક્યાંક ભૂત પ્રસંગો પર વિહંગદષ્ટિ ફેરવે છે, ક્યાંક  
 હૃદયની એકાદ સુકુમાર ઊર્મિનું આલેખન કરે છે, તો ક્યાંક ગહનમાં  
 ગહન પ્રશ્નોને પણ આપણી પાસે સફળતાથી અને સરળતાથી મૂકે છે.  
 એ જ ગીતોમાંનું કોઈકે આપણને વળી જ્યાં મન અને વાણી બન્ને  
 થંભી જાય એવા અદ્ભુત પ્રદેશનું દર્શન કરાવે છે અને ઊર્મિમાં,  
 ચિત્રણમાં કે કલ્પનામાં પોતાની અનન્યતા બળવી રાખે છે.

લગવાન પતંજલિ આ નાટકને

‘લોકે લોકના ચિત્રવિચિત્ર પડદાઓ સમું’

કાળ કાળના કલાખેલ જેલું

મૈથમાલા શું એ વિશ્વદર્શન.’

કહે છે. એમાં વિશ્વનો અર્થ જો આપણે મૃત્યુલોક, સિદ્ધલોક, સ્વર્ગ,  
 બ્રહ્માંડ અને બ્રહ્માંડમર્યાદાથી પણ મુક્ત અનંત એવો કરીએ તો આ  
 નાટક યથાર્થનામા કહેવાય; કારણ કે આ નાટકનું સ્થળ માત્ર પૃથ્વી  
 કે બ્રહ્માંડ જ નથી પણ અસંખ્ય બ્રહ્માંડોને પોતાના હૈયામાં ધારતું  
 અનંત પણ છે. કાળમાં પણ ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય ત્રણેમાં આ  
 નાટક ફરી વળે છે અને તેમાં ચર્ચાયેલ પ્રશ્નો સમઘાલીન હોવા છતાં

Eternal, સર્વકાલીન છે. આ રીતે ત્રિલોક અને ત્રિકાળના પ્રશ્નોને એ ચર્ચાતું હોવાથી કવિ એને ‘વિશ્વગીતા’ નામ આપે છે.

દૂંકામાં, નાટક તરીકે બહુ સફળ ન હોવા છતાં જીર્મિ અને ચિંતન, કલ્પના અને કવિતાના સૌંદર્યને લીધે ‘વિશ્વગીતા’ કવિ ન્હાનાલાલની સર્વોત્તમ કૃતિઓમાં સ્થાન પામે છે.

## (૨)

‘વિશ્વગીતા’ કવિ ન્હાનાલાલનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોમાંનું એક છે. એટલું જ નહિ, પણ કવિ પોતે માને છે તેમ તેમાં તેમણે એક નવા જ પ્રકારનો પ્રણાલિકાલગ્ન કર્યો છે. દેશ, કાલ અને ક્રિયાની એકાગ્રતાનાં સૂત્રોમાંથી એમણે ક્રિયાની – અથવા એ પોતે માને છે તેમ ‘વસ્તુ’ની – એકાગ્રતાનો પણ લગ્ન કર્યો છે. આ બે ઉપરાંત એક ત્રીજું લક્ષણ ‘વિશ્વગીતા’નું ચિન્તન છે. કવિનાં નાટકોમાં ને કાવ્યોમાં મૂર્ત થતું કેટલુંક સારામાં સારું ચિન્તન આપણને ‘વિશ્વગીતા’માં મળી શકે છે; આ ત્રણ કારણોથી ‘વિશ્વગીતા’ના પ્રવેશોનું ઝીણવટથી પૃથક્કરણ કરવાનું કાર્ય રસિક થઈ પડે છે.

‘વિશ્વગીતા’ને કવિએ ત્રણ અંકમાં વહેંચી છે. એમાંના પહેલાં અંકમાં કવિ કેટલાંક ‘કાળજૂના પ્રશ્નો’નું આલેખન કરે છે. ખીજા અંકમાં એ પ્રશ્નોના નિરાકરણ માટે થતાં આવતાં ‘પરાપૂર્વનાં મન્થન’નું ચિત્રણ કરે છે; અને ત્રીજા અંકમાં આ સહુ પ્રશ્નો અને મન્થનોની વચ્ચે પણ ત્રિકાલાખાધિત રહેલાં કેટલાંક સનાતન મૂલ્યોની ચર્ચા કરે છે.

આ બધી ચર્ચામાં અને આલેખનચિત્રણમાં તર્કબદ્ધતા જેવું કંઈ રહી શક્યું નથી. કાળજૂના પ્રશ્નોની સંખ્યા માત્ર પાંચની જ છે; અથવા તો કાળજૂના પ્રશ્નોમાં આ પાંચ જ પ્રશ્નો મહત્ત્વના છે એવું કંઈ નથી : તેમ ખીજા અંકમાં મન્થન થાય છે તે પણ આ પાંચ જ પ્રશ્નોનું, એમ પણ નથી; એટલું જ નહિ પણ પ્રશ્નોમાં ને મન્થનોમાં શુદ્ધ ઐતિહાસિક અથવા પૌરાણિક દષ્ટિનું સાતત્ય પણ રહી શક્યું

નથી. મન્યનમાં તો કેટલાક પ્રસંગો કેવળ કાદપનિક હોવાથી એને ‘પરાપૂર્વ’નાં મન્યન કહી શકાય તેમ નથી.

તેમ છતાં આખી ‘વિશ્વગીતા’માં ‘જગતમાં પાપ-શા માટે ?’નો પ્રશ્ન ગૂઢ કે અગૂઢ રીતે વહી રહ્યો છે. અને એ પ્રશ્નની આસપાસ નાટકના વસ્તુવિધાનની રચના કરીને, કવિએ આ નાટકમાં ‘વીણાં ફૂલડાં ગૂંથનાર રસમાલીનું કલાવિધાન’ પાળ્યું છે. એ કલાવિધાન પ્રો. રામનારાયણ પાઠકે સમર્થ રીતે તપાસ્યું છે<sup>૧</sup> એટલે અહીં તેની ચર્ચા કરવી અસ્થાને છે. અહીં તો આપણે ‘વિશ્વગીતા’ના પ્રત્યેક અંકનું વિગતવાર પૃથક્કરણ કરીને એમાં વહી રહેલી ભાવ-એકતાને ભેદ લઈશું.

પહેલા અંકને કવિ ‘કાળજૂના પ્રશ્નો’ કહે છે. તેના પહેલા પ્રવેશમાં કવિ સીતાહરણના પ્રસંગનું આલેખન કરે છે અને સ્ત્રીહઠ, ભેંગીહઠ, વગેરે ગૌણ પ્રશ્નોનું આલેખન કરવા ઉપરાંત સતીત્વ અને સૌન્દર્યના મુખ્ય પ્રશ્નને ચર્ચે છે.

સંસ્કૃતિના પ્રારંભથી જ સૌન્દર્ય વિષયલાલસાનો શિકાર બનતું આબું છે. આ સૌન્દર્ય પોતે જ પોતાનો શત્રુ બને છે. અને સીતા-જીના પ્રસંગમાં થયું તેમ પોતાનો કંઈ પણ અપરાધ ન હોવા છતાં એ રાવણ જેવાની કામવાસનાને ભણકાવે છે. આમ, કવિની નજર પાસે રહેલો પ્રશ્ન આ ઉપરિચિત થતો લાગે છે કે સૌન્દર્ય જેવી કેવળ દૈવી વિભૂતિને પણ આ પ્રલોભનો અને આવા ભયો ?

સાથે જ ખીન્ને પ્રશ્ન કવિને એ મૂંઝવતો લાગે છે કે રામાવતારમાં પણ રાવણ જેવાઓનું અસ્તિત્વ અટક્યું નહિ. જગતમાં આવા પ્રાચીન અને પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં પણ સ્ત્રીઓનું શિયળ અને તેમનું સતીત્વ શું ભયમુક્ત નહોતું ?

આમ, કાળજૂના પ્રશ્નોમાં પહેલો જ પ્રશ્ન કવિને આ મૂંઝવે છે.

તપસ્વીના શાપ :

ખીજ પ્રવેશમાં શાકુંતલનેા શાપપ્રસંગ ઉપાડી લઈને કવિ ન્યાયનો પ્રશ્ન ચર્ચે છે. શન્યમનસ્ક શકુંતલાને દુર્વાસાના આગમનની ખબર નથી. દુર્વાસા, શકુંતલાએ પોતાની ઉપેક્ષા કરી છે એમ માનીને, એને શાપ આપે છે : તું જોનું ધ્યાન ધરી રહી છે તે તને કુવિસરી જશે.' શકુંતલાની સખી મધુરલાપિણી પ્રિયવદા દુર્વાસાને મળે છે અને તેને આશ્રમમાં નથી. તેને શાપવાનું અનૌચિત્ય સમજાવે છે. દુર્વાસાને પોતાની ભૂલ સમજાય છે અને એ

‘જા. જગતની ભૂખણુ એ  
આભૂષણુ કે દાખવશે,  
એટલે શાપ આપોઆપ ઊતરશે.’

એમ કહીને શાપનું નિવારણ બતાવે છે.

અહીં દુર્વાસાએ પોતાથી થઈ શકે તે રીતે પોતાની ભૂલ સુધારી. પણ અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ જાતના નિવારણથી શકુંતલાને ખરેખર ન્યાય મળ્યો ? ખરી રીતે જોતાં હૈયાસની શકુંતલાનો અપરાધ કશો જ નહોતો; છતાં એને શાપ મળે એ ધોર અન્યાય નહિ તો ખીજું શું ? આભૂષણ બતાવવાથી નિવારણ થાય એ ખરું, પણ આભૂષણ ન બતાવાય ત્યાં સુધી નિર્દોષ શકુંતલા શા માટે શાપખંડ રહે ?

અને શકુંતલાનો અપરાધ હતો એમ કદાચ દલીલ ખાતર સ્વીકારીએ તોપણ શાપની આ યોજનામાં ન્યાયનું તત્ત્વ દેખાતું નથી; કારણ કે શકુંતલાને વાંકે સજા ભોગવવી પડે છે દુષ્યંતને. દુર્વાસાનો શાપ ફળે એટલા માટે દુષ્યંત-જોને દુર્વાસાની સાથે કંઈ પણ લાગતું-વળગતું નથી તેને સ્મૃતિભ્રષ્ટ થવું પડે છે. આ યોજનાને લીધે દુષ્યંતને દેખીતો જ અન્યાય થાય છે.

આમ, જગતમાં ન્યાય આટલો દુર્લભ કેમ છે ? એ પ્રશ્ન કવિ આ પ્રવેશમાં મૂકે છે.

આ પ્રવેશમાં શકુન્તલમાં જે પ્રસંગને સૂચિતરૂપે મૂકવામાં આવ્યો છે તેનું આલેખન-કરવામાં આવ્યું છે. તેમાં કવિ મૂળથી જરા જુદા પડ્યા છે. મૂળ શકુન્તલમાં દુર્વાસા આવે છે, શાપ-આપે છે અને આદ્યા જાય છે; તેની કશી ખબર શકુન્તલાને પડતી જ નથી. તેને ખદ્દે અહીં હૈયાસૂની શકુન્તલા પણ (હૈયાસૂની એ શબ્દપ્રયોગ ચિંત્ય છે. કવિ તેને શૂન્યમનસ્કના અર્થમાં વાપરવા માગે છે, પણ હૈયાસૂનીનો રૂઢાર્થ તો હૃદય વગરની, નિષ્કુર, heartless એવો થાય છે.) દુર્વાસાના આ અવાજથી ચમકી ઊઠે છે અને એ કદાચ દુષ્યંત હશે એમ માનીને એની પાછળ દોડે છે. પછી દુષ્યંતને ખદ્દે કોઈ જટાધારી જોગીને જોઈને એ નિરાશ થઈને વિચારમાં ડૂબી જાય છે એ ખરું; પણ કોઈ ઋષિ જેવું આશ્રમમાં આવ્યું અને પાછું ચાલ્યું ગયું, એટલી ખબર તો એને પડે જ છે. આટલી ખબર પડ્યા પછી શકુન્તલા વધારે તપાસ ન કરે અને પરિણામે તેને દુર્વાસાના શાપની ખબર ન પડે એ અસંભવિત લાગે છે. મૂળમાં તો શકુન્તલાને કશી ખબર જ નથી એટલું જ નહિ, પણ અનસૂયાએ અને પ્રિયંવદાએ પણ શાપની હકીકત એનાથી પ્રયત્નપૂર્વક ગુપ્ત રાખી છે. એટલે મૂળના નાટ્યવસ્તુમાં શિથિલતા આવતી નથી. અહીં મૂળની ઢબે જો વસ્તુને લગ્નાવવામાં આવે તો નાટ્યવસ્તુમાં શિથિલતા પેસી જવાનો સંભવ છે.

### ધનુષ્યપૂજા

આ પ્રવેશમાંનો કાળજૂનો મહાપ્રશ્ન કૃષ્ણના જ શબ્દોમાં કહીએ તો :

‘ પાપના પડછંદા ગાળે છે,  
પ્રજામાં ને પ્રાસાદોમાં.’

ખરી રીતે તો ‘સર્વ સ્થાયી છે, પડછાયા પળના છે,’ છતાં મનુષ્યલોકે એ સર્વને વીસરીને પડછાયાની જ પૂજા માંડી છે.

રાજાઓ, નૃપાલ અને મહીતલના ધર્મગોપાલ મટીને પોતાને પરબ્રહ્મ તરીકે ઓળખાવી રહ્યા છે. સ્વાર્થા વેપારીઓ પોતાનો સ્વાર્થ સાધવાને માટે રાજાઓના આ મિથ્યાભિમાનને પંપાળી રહ્યા છે. અને ગંરીબટ્ટિચારી પ્રજા આ જુલમ સામે માથું ઊંચકી શકતી નથી. ધર્મના ધુરંધરને હોય કે પ્રજાના પાલણુદાર ન હોય તેવા રાજાઓ પરબ્રહ્મ કે ઈશ્વરના અવતાર ન જ હોઈ શકે, છતાં એવાઓને - સર્વને નહિ પણ પડછાયાઓને - પ્રજા શા માટે પૂજતી આવે છે, એ કાળજૂનો પ્રશ્ન કવિ આ પ્રવેશમાં ચર્ચે છે.

અધિકારના ઓળાઓ

આગલા ત્રણે પ્રવેશો કરતાં ક્રિયાવેગમાં અને વસ્તુમાં ઊતરતા એવા આ ચોથા પ્રવેશમાં કવિ જુદા જ પ્રકારના પ્રશ્નને ચર્ચે છે. સતીત્વ અને સૌન્દર્ય, ન્યાય કે પડછાયાની પૂજા જેવા પ્રશ્નોને બદલે શુદ્ધ તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રશ્નો કવિ આ પ્રવેશમાં મૂકે છે. જુદાં જુદાં દર્શનશાસ્ત્રોની ઝીણવટમાં ન ઊતરીએ તોપણ જગતની ઉત્પત્તિ શુદ્ધ ચૈતન્યઘન પરબ્રહ્મમાંથી થઈ હોવાનું સર્વાનુમતે મનાય છે. એ પરબ્રહ્મનું સ્વરૂપ સ્વતંત્ર અને નિજનંદી છે, તો એણે સરજેલા આ જગતનું સ્વરૂપ આટલું પરતંત્ર અને આટલું દુઃખમય શા માટે ? મુક્ત આત્માને જિંદગીની આ ખેડીઓ પહેરાવનાર કાણ ?

‘ નિઃસીમને સીમાઓ કેાણે માંડી ?

દેવપંખીને પીંજરે કેાણે પૂર્યા ? ’

આ પ્રશ્નો ઉપરાંત એક ખીજે પ્રશ્ન પણ કવિને આ પ્રવેશમાં સ્ફુરે છે. ‘ પાપ એટલે શું ? એ પાપમનુષ્યના હૃદયમાં ઉગાડનાર કાણ ? ’ એ પ્રશ્નોના ઉત્તર પણ કવિ આ પ્રવેશમાં જ આપી દે છે. ભોગન્દરી ભોગમાયા - માયા, અજ્ઞાન - ને લીધે નિજનંદી આત્માનું સ્વાતંત્ર્ય હણાય છે. એ માયાના જ પ્રતાપે મનુષ્ય ઇન્દ્રિયસુખમાં લુબ્ધ અને છે, અને પોતાની ઇન્દ્રિયોને બહેકાવતો બન્ય છે. બહેકેલી આ ઇન્દ્રિયો

એના મુક્ત આત્માને જાજીરોમાં જકડે છે અને આત્માના નિબળની સ્વરૂપને આવરી લે છે. એ ઇન્દ્રિયોને જ્યાં સુધી દેહદેશેથી ઉતારી નાખવામાં ન આવે - પોતાની પ્રબળ ઇચ્છાશક્તિથી જ્યાં સુધી મનુષ્ય એ ઇન્દ્રિયો પર પોતાનું સ્વામિત્વ સ્થાપી ન શકે - ત્યાં સુધી પુણ્ય અને પાપ, પ્રકાશ અને અંધકાર, મુક્તિ અને બંધનની લુલ્લુલામણીમાં મનુષ્યે અટવાવું રહ્યું.

### ભરતગોત્રનાં લજ્જતીર

કાળજૂના પ્રશ્નોમાંનો આ છેલ્લો પ્રવેશ 'વિશ્વગીતા'ના સુંદરમાં સુંદર પ્રવેશોમાંનો એક છે. દૂતમાં હારેલા પાંડવોની સમક્ષ હસ્તિનાપુરની રાજસભામાં દ્રૌપદીચીરહરણનીક થાને કાંઈ આ પ્રવેશમાં આલેખે છે. મહાભારતની દ્રૌપદી ક્ષત્રિયાણી હોવા છતાં આ પ્રસંગે લગભગ અબળા બની જાય છે. ત્યારે આ દ્રૌપદી પાંડવોની પત્ની અને યાજ્ઞસેનીને શાભે એ રીતે આ પ્રસંગે વર્તી રહી છે. ભીમના વતી પહેલી પ્રતિજ્ઞા લઈ લેવામાં પણ પતિ તરફનો એનો અનન્ય વિશ્વાસ અને પતિને કર્તવ્યમાં પ્રેરવાની એની પ્રયત્નશક્તિનું આપણને દર્શન થાય છે. જેનો જવાબ ભાગ્યે જ આપી શકાય એવી કૂટ પ્રશ્નમાલોથી તે હસ્તિનાપુરની રાજસભાને આ પ્રવેશમાં મૂંઝવે છે.

આમ, નિર્દોષ સતીત્વ અને સૌન્દર્યના શિકારના, નિરપરાધી સ્ત્રીજનને મહર્ષિઓ જેવાને હાથે પણ મળતા અન્યાયના, નૃપાલના નહિ પણ નૃપાલભાસી પડછાયાઓની પૂજના, સ્વતંત્ર અને નિબળનહી આત્માની પરાધીનતાના અને સૌન્દર્યના અને સ્ત્રીત્વના અપમાનદ્વારા આર્યસભામાંથી થતા આર્યત્વના લોપના પ્રશ્નો કવિ આ અંકમાં ચર્ચે છે.

આ પ્રશ્નો માત્ર આજના કે તાજેતરના નથી, પણ હજારો વર્ષોથી આપણા દષ્ટાંતોને એ મૂંઝવી રહ્યા છે. એ બધા પ્રશ્નોના તારતમ્યરૂપે ગવાતું 'વૃક્ષા પૃથ્વીનું' ગીત બહુ સૂચક બની રહે છે. પ્રભુએ મનુષ્યને



સર્વો અને પછી એણે જ તેને શા માટે પ્રભુતાથી વિખૂટા કર્યો અને પાપની ખીણમાં ધકેલ્યો, એ એક જ પ્રશ્નના પેટામાં કાળજૂના બધા પ્રશ્નો સમાઈ જાય છે.

ખીજા અંકમાં આ પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે થઈ રહેલા મન્થનનું કવિ આલેખન કરે છે અને તેથી-એ આખા અંકને કવિ ‘પરાપૂર્વનાં મન્થન’નું નામ આપે છે. એ અંકના પહેલા પ્રવેશમાં ભૌતિક સિદ્ધિઓ આટઆટલી મળતી હોવા છતાં માનવીમાંથી મહેશ્વર શા માટે વિકસતો નથી એ પ્રશ્નનું મન્થન કરવામાં આવ્યું છે.

સિદ્ધલોકની મહાસિદ્ધિઓ

જગતના કલ્યાણને માટે સિદ્ધપુરુષો તો પોતાની સિદ્ધિઓ જગતના સુખસિદ્ધિઓને, મેધાવીઓને અને દાનેશમન્દોને આપી રહ્યા છે. પરિણામે જગતના સાગરો સરોવરો જેવા બની ગયા છે. (એકખીજા દેશોનો પરસ્પર સંપર્ક સાધ્ય થયો છે.) પણ જગતના પુણ્યશાળીઓ આ સિદ્ધિઓનો ઉપયોગ કરી શકતા નથી. પરિણામે ‘અગમ્યની શમશેરો’ જેવી એ સિદ્ધિઓ જગતને ઉદ્ધાર કરવાને બદલે સંહાર કરી રહી છે. સંયમવિહોણી સિદ્ધિઓથી ઊભરાતી આ જગસંપત્તિમાંથી દેવત્વ ઓસરી ગયું છે.

यत्करोषि यदश्नासि यज्जुहोषि ददासि यत्  
यत्तपस्यसि कौन्तेय तत्कुर्वन् मदर्पणम् ॥

આ લગવદ્વાક્યથી પ્રેરાયેલી આપણી પ્રાચીન જીવનભાવના હુપ્ત થઈ છે અને સમષ્ટિના અંગ તરીકે જીવવાને બદલે આજનો માનવી સાંકડા અને સ્વાર્થભર્યા વ્યક્તિવાદને વિસ્તારી રહ્યો છે.

‘સક્ર નિજ કાળે રાંધે છે નિત્યસામગ્રી, આજનું જગત ચોર છે દેવદ્રવ્યનું.’ જગતનાં લક્ષ્મીમંદિરોમાંથી આજે નારાયણ ચાલ્યો ગયો છે. જગતની આધ્યાત્મિકતાનો લય થવા માંડ્યો છે અને રથૂલ જડવાદ જગતને ભરખી ખેંઠે છે.

## માહિષ્મતીનાં શાસ્ત્રમંથન

પરાપૂર્વનાં મંથનના ખીજ પ્રવેશમાં ભગવાન શંકરાચાર્ય અને પંડિત મંડનમિશ્રના શાસ્ત્રાર્થના પ્રસંગનું આલેખન કરવામાં આવ્યું છે અને એ આલેખનદ્વારા કવિ આત્મપરમાત્મનાં મહાતત્ત્વો ઉઠેલવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એ પ્રયત્ન અલખત બહુ સફળ નથી થયો. આત્મ-પરમાત્મના સંબંધની સૂક્ષ્મ અને તલરપર્શી ચર્ચાને બદલે ઉપમાની અને દૃષ્ટાંતોની ચર્ચામાં કવિ ઊતરી પડ્યા છે. અને ‘માહિષ્મતીનો પ્રત્યેક જ્ઞાનેશ્વર જેમ મંડનમિશ્ર નથી તેમ જગતનો પ્રત્યેક જીવાત્મા પરમાત્મા નથી’ એમ કવિ સિદ્ધ કરે છે. આમ કરવામાં કવિ પરમાત્માનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ — જીવાત્માથી લિપ્ત એવું અસ્તિત્વ — શંકરાચાર્ય પાસે સ્વીકારાવે છે. મંડનમિશ્રની દલીલ જોતાં મંડનમિશ્ર પરમાત્માના એવા સ્વતંત્ર અસ્તિત્વમાં માનતા દેખાતા નથી.

‘આત્મા એ જ છે પરમાત્મા;  
જીવાત્માથી અધિકું નથી કે જગતે.’

આમ, મંડનમિશ્ર જીવાત્માને જ પરમાત્મા ગણે છે. અને પરિણામે એ પરમાત્માના — જીવાત્માથી — સ્વતંત્ર અસ્તિત્વને સ્વીકારતા નથી. શંકરાચાર્ય પરમાત્માના સ્વતંત્ર અસ્તિત્વને સ્વીકારીને દલીલો શરૂ કરે છે; પરંતુ પરમાત્માનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ સ્વીકારવાનું મંડનમિશ્રને અને ખીજ સહુને ગળે ઊતરી જાય એવું કારણ આપી શકતા નથી. આમ જને પંડિતો જ્યાં જુદી જુદી hypothesisથી દલીલો કરતા હોય ત્યાં ચર્ચામાં એકસૂત્રતા ક્યાંથી આવે ?

આ પ્રવેશમાં ખીજે પ્રશ્ન દાખત્યનો છે. એ પ્રશ્ન પણ અલખત પૂરેપૂરો બુદ્ધિગમ્ય નથી થતો. દંતકથાથી એ પ્રમાણે માનવામાં આવતું હોવા છતાં, ભારતી જેવી વિદુષી સ્ત્રી આત્મપરમાત્મતત્ત્વોની ચર્ચામાં પોતાના પતિને હરાવનાર ચતીન્દ્રને, જે એમનો વિષય નથી એવા ‘નરનાર’નાં મહાતત્ત્વોના પ્રશ્ન પૂછીને હરાવે એ વસ્તુ ભારતીને

માટે શોભારૂપદ નથી. એ રીતે તો શંકરાચાર્યને પાકશાસ્ત્રનો કે સીવણનો કેઈ પણ પ્રશ્ન પૂછીને પણ એ હરાવી શકી હોત. શંકરાચાર્ય શાસ્ત્રનો જ વાદવિવાદ કરવા આવ્યા હતા, જગતના જ્ઞાન-માત્રનો નહિ.

આટલી અસ્વાભાવિકતા બાદ કરીએ તો ભારતી જે રીતે દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન કરે છે તે ખૂબ કવિત્વમય અને ગૌરવપૂર્ણ છે. કવિને આર્થત્વનો ખાસ અનુરાગ છે અને આર્થત્વના પાલન માટે એ વર્ણાશ્રમને અનિવાર્ય ગણે છે.

ગયા પ્રવેશમાં કવિ વ્યક્તિવાદને બદલે સમષ્ટિવાદનાં ગૌરવ ગાય છે. આ પ્રવેશમાં એ સમષ્ટિવાદ પણ વર્ણાશ્રમની મર્યાદાઓનું પાલન કરતો હોવો જોઈએ એવું વિધાન કવિ કરે છે.

### દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠા

દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાના ત્રીજા પ્રવેશમાં કવિ આર્થત્વની ગુણુગાથામાં એક નવું સૂત્ર ઉમેરે છે અને તે દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાનું. ગયા પ્રવેશમાં વર્ણાશ્રમધર્મના એક-મહત્ત્વના અંગ તરીકે દામ્પત્યનું પ્રતિષ્ઠાપન ભારતીએ કરેલું. દામ્પત્યનું એ પ્રતિષ્ઠાપન આ પ્રવેશમાં લગવાન વાદમોક્ષિ કરે છે.

‘તમસાને આરે નિષાદ  
ને ગોદાવરીને આરે રાવણુરાજ ?  
યુગ યુગને જોળે કાં અવતરે છે  
એવા દામ્પત્યઉન્નતિદતા પ્રહારાક્ષસો ?

(રામાયણ જે રામની પછી લખાયું હોય તો લવ અને કુશ રામચંદ્રની પાસે લગવાન વાદમોક્ષિપ્રણીત રામકથા ગાય છે એ હકીકત ગળે જિતરતી નથી. રામની પહેલાં લખાયું હોય તો વાદમોક્ષિની

આર્ષદષ્ટિને કદાચ રામજીવનનું દર્શન થયું હોય, પણ ‘ગોદાવરીને આરે રાવણરાજ’ આવવાનો છે એની ખબર ગાલવને કઈ રીતે પડે? પણ આ પ્રશ્ન આપણે બાળુએ મૂકીએ. ) ગાલવનો આ પ્રશ્ન વાલ્મીકિના મનોમંથનનો સૂચક છે. કૌંચદામ્પત્યના ઉચ્છેદથી આર્દ્ર બનેલું ભગવાન વાલ્મીકિનું કવિહૃદય રામસીતાના દામ્પત્યનો મંગલ મહિમા ગાય છે અને એ રીતે ‘સંસારના સનાતન સિંહાસન’ની કલ્યાણગંગાને પૃથ્વીમાં રેલાવે છે.

ઉપર નોંધ્યું તે કાલવ્યત્યય – anachronism –નું દર્શાવત બાદ કરીએ તો આખો પ્રવેશ બહુ કલાત્મક રીતે આલેખાયેલો છે.

કાવ્યોન્મુખ થતી આદ્યકવિની પરિણત પ્રણાનું મનોમંથન કવિએ સુંદર રીતે બતાવ્યું છે. આગામી સૂચક બનાવેથી આપણું ધ્યાન એક જ સ્થળે કેન્દ્રિત થાય એ રીતે દામ્પત્યપ્રતિષ્ઠાનું આલેખન પૂરેપૂરું ધ્યેયલક્ષી બને છે.

### ગંગાતીરના દેવઘાટે

આ પ્રવેશમાં કાળજૂના કેઈ પણ એક પ્રશ્નની ચર્ચા કરવામાં આવી હોય એમ લાગતું નથી. પરંતુ અસરાઓના વાર્તાલાપદારા કવિ બે મુદ્દાઓની સૂચના કરે છે.

જગતમાં આટઆટલા પયગમ્બરો ને પાંડિતો, શહીદો અને તત્ત્વચિંતકો થયા હોવા છતાં પૃથ્વીમાં આટઆટલું પાપ ને આટઆટલો અંધકાર શા માટે? ‘વિશ્વગીતા’ના બધા પ્રવેશોમાં સૂત્રરૂપે ગૂંથાયેલા આ પ્રશ્નનો ઉત્તર, પ્રથમ દષ્ટિએ, નિરાશાજનક લાગે. અને એ નિરાશાને લીધે એ બધાં તપ ને ત્યાગ, આત્મભોગ ને દેહદમન વ્યર્થ જ ગયાં છે એમ સંશય પડે. પરંતુ કવિ માને છે કે એ શહીદોનો અને પયગમ્બરોનો પ્રેમઉછાળો વૃથા નથી ગયો. ‘અમૃતનો છાંટો કે અક્ષી ન ગાય.’ પુણ્યવર્ચસ્વીઓએ બ્રહ્માંડભરમાં વેરેલાં પુણ્યના તેજ-અણુઓ ‘ભીંગે છે, પાંગરે છે, પ્રકુલે છે,’ પોતાનો અવસર આવે છે ત્યારે.

આમ, જગતના માંગલ્યમાં કવિની ઊંડી શ્રદ્ધા આ પ્રવેશમાં વ્યક્ત થાય છે.

નાસતા શુકદેવજીની પાછળ ‘હે પુત્ર ! હે પુત્ર !’ કરીને દોડતા ભગવાન વ્યાસજીનું દૃશ્ય પ્રવેશના વ્યક્તિત્વને બહુ ઉપકારક થતું હોય એમ દેખાતું નથી; તેમ છતાં એ પ્રસંગનું આલેખન સહેતુક થતું હોય એમ લાગે છે. પાપ અને પશુતાથી ખદબદી રહેલી પૃથ્વીમાં પણ શુકદેવજી જેવા અદ્ભુત યોગેશ્વરો મળી આવે છે. ‘સન્ધ્યાના સાગરને તીર’ તરફના ઊડતા વિહંગરાજની જેમ એવા યોગીઓ પૃથ્વીમાં રહે છે, છતાં પૃથ્વીની વાસનાઓથી અને પાર્થિવતાથી અરપૃષ્ટ રહે છે. એમના જેવા યોગીઓના પ્રતાપે જ પાપનો આટઆટલો ભાર હોવા છતાં પૃથ્વી રસાતલ નથી જતી એમ કવિ માને છે.

‘અમૃતઆયુષ્યવન્તા યતીન્દ્રો જ છે  
જગતના કલ્યાણક ને ઉદ્ધારક.’

પયગમ્બરોના કલ્યાણધ્વજ

પરાપૂર્વનાં મંથનના આ છેલ્લા પ્રવેશમાં કવિ યુગયુગના એક-માત્ર પ્રશ્નનું મૂળ શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

‘આટઆટલા સૂરજ ઊગ્યા માનવલોકે,  
તોય અંધારાં કેમ ન અજવાળાં થયાં ?’

એ ‘વિશ્વગીતા’ના ભિન્ન ભિન્ન પ્રવેશોમાં સૂતરરૂપે વહી રહેતો પ્રશ્ન છે. એ પ્રશ્નના ઉકેલ માટે આ ખીજ અંકમાં જાતજાતનાં મંથનો કરવામાં આવ્યાં છે. અને એ મંથનોમાંથી જગતનાં પાપ અને દુઃખના શમન માટે કવિ જે નવનીત તારવે છે તે એક જ શબ્દમાં કહેવું હોય તો ‘આર્યત્વ’ કહી શકાય.

આર્યત્વ માટેના અને પ્રાચીન આર્ય સંસ્કૃતિ માટેના કવિનો આગ્રહ જાણીતો છે. કવિ માને છે કે વ્યક્તિ સમગ્ર સમાજનું દેન્દ્ર

નથી પણ એક સામાન્ય અંગ છે. વ્યક્તિએ પોતાને માટે જ નહિ પણ સમસ્ત સમાજને માટે, સમાજના અંગ તરીકે જીવવું જોઈએ. આત્મનઃ હિતાય તો ખરું જ, પણ સાથે સાથે જગતઃ સુહાચનો પણ વ્યક્તિમાત્ર માટેનો આદર્શ હોવો જોઈએ. આમ કવિ સમષ્ટિવાદનું સ્થાપન કરે છે. ( પ્રવેશ ૧ લો. )

એ સમષ્ટિવાદ પણ આર્યોની પ્રાચીન ગ્રંથાલિકા પ્રમાણેનો હોવો જોઈએ. આર્યોના પ્રાચીન સંસ્કારસ્વામીઓએ રચેલી વર્ણશ્રમધર્મની યોજના વ્યક્તિઓના અને સમષ્ટિમાત્રના શ્રેયને માટે ઉપયોગી છે. ( પ્રવેશ ૨ જો. )

અને એ વર્ણશ્રમધર્મમાં પણ પ્રાચીન કવિઓએ જોને ‘ધન્ય’ કહીને ઘિરદાવ્યો છે એવા ગૃહસ્થાશ્રમનું સ્થાન અમોઘ છે. દામ્પત્યને કવિ સંસારનું સનાતન સિંહાસન ગણે છે. દામ્પત્યથી જ જગતની ઉત્પત્તિ અને ઉત્ક્રાન્તિ છે એમ કવિ માને છે. ( પ્રવેશ ૩ જો. )

આમ, સ્વધર્મની મર્યાદામાં રહેતાં, દામ્પત્યને કે ખીજા કોઈ પણ આશ્રમને અશ્રદ્ધાનો કે નિરાશાનો લય નથી. પોતાના પુરુષાર્થમાંથી શ્રદ્ધા ખૂટે, પોતાનો પ્રયત્નમાત્ર નિષ્ફળ જાય ત્યારે ટકી રહેવા પૂરતું બળ એમને ધર્મમાંથી મળી રહે છે. ધર્મ એ વ્યક્તિઓનો પોષક, રક્ષક અને ગ્રેરક બની રહે છે. એટલે જ પોતાનાં કલ્યાણકાર્યોનું શીઘ્ર ફળ ન મળે તોપણ એવાં મનુષ્ય કલ્યાણ કરતાં અટકતાં નથી. ન હિં કલ્યાણકૃત્ કશ્ચિત્ દુર્ગતિ તાત ગચ્છતિ । એ ભગવદ્વાક્યમાંની તેમની શ્રદ્ધા નિશ્ચલ હોય છે. અને એ શ્રદ્ધાને પરિણામે નાસ્તિક કે સંશયાત્મા જ્યાં કાંટા જીએ છે ત્યાં એની નજરે ફૂલ તરે છે. આમ, જગતનું સમગ્ર દર્શન જ તેને માટે માંગલ્યમય અને આશાભર્યું બની જાય છે. ( પ્રવેશ ૪થો. )

પોતાના સ્વધર્મને શ્રદ્ધાથી અને એકનિષ્ઠાથી વળગી રહેવાથી અને ધર્મનું તત્ત્વ હસ્તગત કરવાથી મનુષ્યમાં સંકુચિતતાને બદલે સહિષ્ણુતા અને ધર્માધતાને બદલે મતાન્તરક્ષમાના સંસ્કારો પ્રવેશે છે.

એનો ધર્મ એ વખતે બાહ્ય ક્રિયાકાંડોમાં પુરાઈ રહેતી વ્યક્તિગત વિધિનિષેધોની લીલા નથી રહેતી, પણ જગતના પ્રાણીમાત્ર પ્રત્યે ખંધુ-ભાવથી પ્રેરાયેલી વિરાટ શક્તિ બની રહે છે. (પ્રવેશ ૫ મો.)

ધર્મસમન્વય

ધર્મસમન્વયનું સ્વપ્ન કવિ ન્હાનાલાલ વર્ષો થયાં સેવતા આવ્યા છે. એમની દૃષ્ટિએ જગતના અત્યાર સુધીના મહાધર્મો પણ ‘બ્રહ્મમહે-લતું સંપૂર્ણ’ અને સમગ્ર દર્શન કરી શક્યા નથી.’ પ્રત્યેક ધર્મ કે પંથે એ મહેલના માત્ર એકેક જ ખંડને નિહાળ્યો છે. પરિણામે એમાંનો કોઈ પણ ધર્મ જગત - ધર્મ નથી બન્યો. આ બધા ધર્મોના સમન્વય જ્યારે થશે ત્યારે એ સમન્વય સમગ્ર માનવતાનો મહાધર્મ બનશે. અને ત્યારે જ વસુધૈવ કુટુંબકમ્લી અગત્ય અને Fatherhood of God and Brotherhood of Man (પ્રભુના પિતૃત્વ અને માનવજાતના ભાતૃત્વ)ની પાશ્ચાત્ય ભાવનાઓ સિદ્ધ થશે.

પરંતુ આ સમન્વય તે સમન્વય જ હોવો જોઈએ. જગત પર એટલા બધા ધર્મો, પંથો અને મતમતાંતરો ચાલી રહ્યાં છે કે હવે નવા ધર્મની આવશ્યકતા નથી રહી. એટલા જ મહાધર્મોમાંથી, તેમનાં પરમ તત્ત્વોનો જો સમન્વય થાય તોપણ ઘણું થઈ શકે. એ સમન્વય પણ એકલા પૂર્વના કે એકલા પશ્ચિમના જ ચિંતકો કે પંડિતોદ્વારા નહિ થઈ શકે.

‘પૂર્વમાં ચન્દ્ર ને પ્રશ્નિમે સૂર્ય તપે,  
ત્યહારે પ્રગટે પૃથ્વીમાં પૃથ્વિમા.’

આમ, પૂર્વ અને પશ્ચિમ બંનેના સહકારથી એ સમન્વય રચાવો જોઈએ. એ સમન્વય નહિ રચાય, પૃથ્વીપગથારનો કોઈ ચક્રવર્તી ધર્મધુરંધર નહિ નીવડે ત્યાં સુધી પૃથ્વીની ક્ષરિયાદ શમવાની નથી.

આ રીતે ધર્મસંસ્થાપન આર્થત્વ અને વર્ણાશ્રમધર્મના પાલનમાં કવિ કાળજૂના પ્રશ્નોનો ઉકેલ જુએ છે.

અંક ૩ જો

ત્રિકાલ પર સનાતનતાના ત્રીજા અંકમાં કવિ કેટલાંક સનાતન મૂલ્યોનું આલેખન કરે છે. પહેલા અંકમાં જગતના કેટલાક કાળજૂના પ્રશ્નોનું અને ખીજા અંકમાં એ પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે પરાપૂર્વથી થતાં આવેલાં મન્યનોનું આલેખન કરીને, કવિ આ અંકમાં ત્રિકાલાબાધિત સનાતન સત્યોમાનાં કેટલાંકનું નિરૂપણ કરે છે. જગતમાં પાપ અને અન્ધકાર પરાપૂર્વથી ચાલ્યાં આવતાં હોવા છતાં અને તેમાં ક્યારેક ક્યારેક આ સત્યોનો જ્યોતિ ઢંકાઈ જતો હોવા છતાં એ જ જ્યોતિ સનાતન અને અનરત છે એમ કવિ આ અંકમાં પ્રતિપાદિત કરે છે.

પહેલા જ પ્રવેશમાં યોગ અને રૂપના સંઘર્ષણમાં વિજય યોગને મળે છે, સૌંદર્યને નહિ : એ સત્ય સમજવવામાં આવ્યું છે. તપનો સૌંદર્ય પર વિજય થાય છે એ જેમ કાલિદાસ માને છે તેમ નહાનાલાલ પણ માને છે.

સનાતન અશ્વત્થ

સંસારનાં સનાતન મૂલ્યોની ચર્ચા કરતાં કવિ આ અંકના ખીજા પ્રવેશમાં :— ઋક્મૂલમઘઃ શાલ્ભમ્ એવા ખીતાગાયા અશ્વત્થની ચર્ચા કરે છે. દિશા અને કાલનાં બન્ધનોથી મર્યાદિત થયેલા માનવીની બુદ્ધિ જગતના ત્રિકાલાબાધિત સનાતન સત્યને પારખી શકે તેમ નથી. એ તો પોતાના વ્યાકૃતગત અને સમૂહગત અતુલવદ્ધારા જ સત્યની ઝાંખી કરી શકે. ક્ષણે ક્ષણે પલટાતી આ સૃષ્ટિમાં ‘સનાતન એક સંસારગંગા જ’ મનુષ્યે અતુલવેલું ત્રિકાલાબાધિત સત્ય છે. ગંગાનાં ‘વહેણ, વમળ અને લહરીઓ’ વચ્ચે જેમ ગંગા ચિરંજીવ છે તેમ વંટોળ, વમળો અને યુગે યુગે નવા જન્મતા સંસારમાર્ગોની વચ્ચે પણ અનન્તપટ આ સંસારગંગા ચિરંજીવ છે. વખતોવખત થતા સંસારપલટાનો અધિષ્ઠાતા એકલો માનવી પણ નથી અને એકલો મહાકાળ પણ નથી. ક્યારેક આંતરવિગ્રહો પૃથ્વીને પલટાવે છે, ક્યારેક પૃથ્વીનું તાંડવ એમાં પરિવર્તન કરે છે. ક્યારેક સખળ અને સમર્થ



કાંઈ પુરુષસિંહ નવા યુગનું સર્જન કરે છે. આ બધાં પરિવર્તનોની વચમાં પણ કવિ માને છે કે એક જ સૂત્ર પુનર્જન્મે અવતરી રહ્યું છે.

‘કુરુક્ષેત્રના આદિમાં છે ગીતાશાસ્ત્ર,  
કુરુક્ષેત્રને અંતે છે શાંતિપર્વ.’

આમ, સનાતન વિશ્વશાંતિની સ્થાપના કરવાને માટે મનુષ્ય મહા-સંસાર માંડી રહ્યો છે.

એ સંસારના માર્ગો યુગે યુગે પલટાતા હોવા છતાં માર્ગો તો રહે જ છે. કવિ માને છે કે ‘અતન્ત્રતા તે સ્વતન્ત્રતા નથી.’ શ્રદ્ધિએ ‘સંસારનગરીના રાજમાર્ગો છે.’ એ વાડો નથી પણ ચીલા છે. ‘કુંડ, સરોવર, સાગર કે સંસાર’ સફૂને માઝા હોવી જોઈએ. સંસારના એ ચીલાઓથી લડકવાની જરૂર નથી.

‘ચીલા લાળીને લડકે  
તે ધોરી નથી, વનેડ છે.’

કવિ પ્રામાણિક રીતે માને છે કે એક પણ સંસારી શ્રદ્ધિસ્વતન્ત્ર નથી. એ શ્રદ્ધિમાર્ગ તો સંસાર જેટલો જ અક્ષર છે. તેમાં કાંઈ સડો હોય તો તેને સુધારવાનો માનવીએ પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. બાકી એને જડમૂળથી ઉચ્છેદવાનો માનવીનો પ્રયત્ન આજ સુધી તો સફળ થયો નથી અને ભવિષ્યમાં કદાચ થશે પણ નહિ.

‘નવસૃજનનાં સૃજનસામર્થ્ય’ હોય  
એને છે ઉચ્છેદના અધિકાર.’

આ સંસારનગરીની ‘માઝા છે બ્રહ્મચર્ય’; ‘પણ તેનું અધિ-સ્થાપન છે ગૃહસ્થાશ્રમ.’

‘લગ્ન એટલે સંસારનું’ વાવેતર.  
એકલે લગ્ન એટલે એકલે સંસાર.  
લગ્નોચ્છેદ એટલે સંસારનો ઉચ્છેદ.’

આમ, પ્રશસ્તિ કરીને કવિ દામ્પત્યનું એક વખત વધારે પ્રતિષ્ઠા-  
પત્ર કરે છે. એ દામ્પત્ય જ્યારે શીલ અને સતીત્વથી સોહામણું અને  
ત્યારે સંસારઘાટનું એ જીવંત ધર્મમંદિર બને.

આમ, સંસારગંગા પોતે સંનાતન હોવા છતાં અને રૂઢિમાર્ગો  
એનાં અવિચોળ્ય અને અનિવાર્ય અંગો હોવા છતાં કવિ રૂઢિમાર્ગેની  
સંનાતન માનતા નથી. યુગે યુગે રૂઢિઓમાં દેશકાલને અનુરૂપ પરિવર્તનો  
થવાં જ જોઈએ.

‘સંસારીઓએ સંસારમાં ઓઢેલાં,  
સ્મૃતિ એટલે સંસારવસ્ત્રો.  
જીરણ ઉતારવાં તે નવાં પહેરવાને.’

અને આ બધી ચર્ચાને અંતે ‘સર્વ નવ સ્મૃતિઓના પાયા’  
જેવી બે વસ્તુઓ કવિ તારવે છે :

‘જગતનું પરમ સત્ય છે સંસાર;  
ને સંસારનું પરમ સત્ય છે દામ્પત્ય.’

વિશ્વ - અવધૂતોને! અખાડો

વિશ્વ - અવધૂતોના અખાડાના ત્રીજા પ્રવેશમાં કવિની જગતના-  
માંંગલ્યમાંની શ્રદ્ધા વ્યક્ત થાય છે. કવિ માને છે કે આપણી પાર્થિવ  
દૃષ્ટિને અદૃશ્ય એવા અસંખ્ય સિદ્ધો ને સંતો જગતનું કલ્યાણ ચિંતવી  
રહ્યા છે અને પોતાની અનેકવિધ સિદ્ધિઓને જગત પર વરસાવી  
રહ્યા છે. એમને પગલે જગત ઊંચું ચડે છે. વિશ્વ - અખાડાના એ  
અવધૂતો એક જ સ્વરૂપે જગતમાં દેખાતા નથી.

‘લાલા ઝીલી કે દયાધર્મ પ્રસારે,  
પોતે મરી કે જીવતાં શીખવે,  
મહામેઘાવી કે મેઘાજનન માંડે,  
રસર્ષિ કે બ્રહ્માંડભેદ ઉકેલે.  
સહુ છે અખાડાના અવધૂત.’

અહીં આપણને ભગવદ્ગીતાના

યદ્ યદ્ વિમૂતિમત્ સત્ત્વં શ્રીમદ્ગિત્તમેવ વા ।

તત્ તદેવાવગચ્છ ત્વં મમ તેજોઽશસંભવમ્ ॥

આ શ્લોકનો પડધો સંભળાય છે.

આ અવધૂતોને મન જીવન એટલે જગતનું પ્રતિપળે કલ્યાણ કરવાનું કાર્ય. ‘ જિંદગી એટલે જ કલ્યાણયાત્રા.’ જગતની માયાજાળમાં, સ્વાર્થમાં અને વાસનાઓમાં લપટાયેલો માનવી આવું કલ્યાણક જીવન કદી જીવી શકતો નથી.

‘ ક્યાંથી લાંગરે આવે કલ્યાણ આરે  
મ્હારું જગત્ સફરી જહાજ ? ’

એને મન જીવનનો કશો જ વિશિષ્ટ અર્થ કે ઉદ્દેશ નથી. એને મન તો ઐહિક સુખસેવનમાં જ જીવનની ઉત્તમોત્તમ સિદ્ધિ વસી હોય એમ લાગે છે. જીવન શાને માટે એ પ્રશ્ન એને ઊઠતો નથી. ‘ હવે પછી શું ? ’ એ પ્રશ્ન એને મૂંઝવતો નથી. એને તો જીવન કોઈ અજાણ્યા રથળ તરફ વહી રહ્યું છે, તેમાં સુખેથી વહી રહેવામાં જ આનંદ લાધે છે.

‘ આયુષ્યભરની અગમ્ય તીર્થની યાત્રા,  
પામર જીવાત્માનો એ જ પરમ મોક્ષ.’

બ્રહ્મતીર્થની યાત્રાએ

ત્રીજા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં કવિ બ્રહ્મતત્ત્વનું દર્શન કરવાને ઊર્ધ્વગામી થતા મુમુક્ષુ આત્માને રાજહંસનું રૂપક આપે છે. રાજહંસો ( પરમહંસો ) વિશ્વનો રાજ વધાવવાને પૃથ્વી પરથી ઊડે છે અને આઠાશ, પિતૃલોક, સિદ્ધલોક, સૂર્યલોક અને સ્વર્ગલોકમાં થઈને

અહ્માંડની મર્યાદાઓથી મુક્તિ અને દિશાકાલનાં બંધનોથી પર એવા સત્યલોકમાં પ્રવેશ કરે છે. સત્યલોકમાં પ્રવેશતાં જ તેમના અજ્ઞાનનો અંધકાર અને આત્માની તમિસ્રા ઓસરી જાય છે. એમના દેહ પુણ્યના બને છે અને એમને અહ્માંડસિંહાસનનાં દર્શન થાય છે. ‘સત્યલોકથી અહ્માંડ આધેરા નથી.’

આ ઉપરથી કવિ એમ કહેવા માગે છે કે મુમુક્ષુ માનવનો આત્મા અહ્માંડદર્શનને માટે તલસી રહ્યો હોય છે. પરંતુ જ્યાં સુધી તે અહ્માંડની સીમાઓને પેલે પાર જતો નથી ત્યાં સુધી એને કેવળ સત્યનું દર્શન થતું નથી. અને સત્ય એ જ કેવળ અહ્માંડ અથવા પરમેશ્વરનું સ્વરૂપ હોવાથી અહ્માંડદર્શનની એની ઝંખના પણ તૃપ્ત થતી નથી. પૃથ્વીની વાસનાઓથી વિમુક્ત રહીને, સિદ્ધલોકની સિદ્ધિઓ કે સ્વર્ગના ઐશ્વર્યના પ્રલોભનને પણ ત્યજી દર્મને, જ્યારે માનવઆત્મા અહ્માંડની ખોજ આદરે ત્યારે જ તે સત્યદર્શન કરી શકે છે.

અહ્માંડ ગમે તેટલું વિશાળ હોવા છતાં એને સીમાઓ તો છે જ. એ સીમાઓનાં અને દિશાકાલનાં બંધનોમાં રહીને માનવ કેવળ સત્યનું સંપૂર્ણ દર્શન કરી શકતો નથી. અને એનો આત્મા જ્યારે એ બંધનોથી પર બને ત્યારે જ એને સત્યદર્શન થઈ શકે.

**અહ્માંડમંડલનો મહારાસ**

કલ્પના અને આલેખન ઉભય દષ્ટિએ સર્વોત્તમ એવા છેલ્લા પ્રવેશમાં કવિ અહ્માંડમંડલના મહારાસનું આલેખન કરે છે. સત્ય પરં ધીમહિની શોધમાં નીકળેલા ગર્ભયોગી શુકદેવજી પૃથ્વી અને અહ્માંડનું પોતાનું પર્યાટન પૂરું કરીને અનન્તને આંગણે આવે છે. પ્રભુનાં પરમ ભક્તો - ગોકુળની ગોપિકાઓ, રસકવીન્દ્ર જયદેવ, ભક્તરાજ નરસિંહ, ક્ષત્રિયકુલકિરીટિની મીરાંબાઈ અને પ્રણયક્ષુ સૂરદાસ - એક પછી એક એ રાસોત્સવમાં ભાગ લેવાને આવતાં જાય છે. રસેશ્વર શ્રીકૃષ્ણ અને રસરાણી રાધિકાજી ‘પરઅહ્માંડના ચોકમાં રસના રાસ’ રચી રહે છે. ક્રમે ક્રમે અદ્ભુત ચમત્કારથી રાસનું દશ્ય બદલાતું આવે છે અને

‘રાધાકૃષ્ણ’ને બદલે ‘સાગરશાયી લક્ષ્મીનારાયણ,’ એમાંથી ‘પ્રકૃતિ અને પુરુષ,’ એમાંથી ‘સુરપ્રભા અને હિરણ્યગર્ભ’ અને અંતે યોગમાયા અને પરબ્રહ્મનાં સ્વરૂપો પ્રકટ થતાં જાય છે. એટલું જ નહિ પણ રાસનાં એ કૃમિક સ્વરૂપો જીવનના પણ જુદાજુદા ખંડોને અજવાળતાં રહે છે. રાધાકૃષ્ણના રસના પડધા ‘ઇન્દ્રિય ઇન્દ્રિયમાં પડે છે’ તો સાગરહૈયે રમતા લક્ષ્મીનારાયણના રાસની અસર એનાથી જરા વધારે સૂક્ષ્મ છે. એ રાસની લહરીઓની પગલી હૈયાં હૈયાંઓમાં પડે છે. પ્રકૃતિ અને પુરુષનો રાસ એથી પણ એક પગલું આગળ વધે છે અને એના સંજીવનકણ્વું પ્રેક્ષણ પ્રાણપ્રાણમાં ફરે છે. એથી પણ આગળ વધીને સુરપ્રભા અને હિરણ્યગર્ભનો રાસ પ્રજ્ઞા અને પ્રતિભાના ખંડોને અજવાળી રહે છે. તો રસના સર્વોત્કૃષ્ટ સ્વરૂપ જેવો બ્રહ્માંડ અને પરબ્રહ્મનો રાસ આત્મામાં એના બ્રહ્મપડબંધ જગાવે છે. આમ, પરબ્રહ્મનો એ રાસ દેહને, હૈયાને, પ્રાણને, પ્રજ્ઞાને અને પ્રતિભાને અને સમસ્ત આત્માને ક્રમશઃ રસથી ભીંજાવે છે. બ્રહ્માંડ અને પરબ્રહ્મના પરમ રાસમાં – આત્મા અને પરમાત્માની જ એકતામાં નહિ પણ સમગ્ર બ્રહ્માંડનાં કાટિ કાટિ તત્ત્વોના સૂરીલા સંવાદમાં – શુદ્ધદેવજીને સત્ય પરં ધીમહિતું અભીષિત મહાતત્ત્વ મળે છે. મર્યાદિત બુદ્ધિશક્તિવાળા મનુષ્યને માટે એક પક્ષે સંસાર જેમ સનાતન સત્ય છે, તેમ બીજે પક્ષે બ્રહ્માંડના અણુએ અણુની સાથે સંવાદ અને એ સહુ અણુઓનો પરબ્રહ્મમાં રસયુક્ત લય પણ સનાતન સત્ય છે.

કવિ માને છે કે આ સનાતન સત્યનું દર્શન એક જ રીતે શક્ય છે; જગતના બધા મહાધર્મોનો જ્યારે સમન્વય થશે ત્યારે જ ‘સહસ્રતન્ટુ સારંગી એક બોલ બોલે એવું’ કાટિ – કાટિ તત્ત્વોનું બ્રહ્મસંગીત ગાજી રહેશે.

‘સમુદ્રોનો સમન્વય તે સાગર,  
લોકલોકનો સમન્વય તે બ્રહ્માંડ.  
મહાધર્મોના બ્રહ્મ બ્રહ્મનો સમન્વય  
તે બ્રહ્માંડપૂર્ણિમાનો પરબ્રહ્મ.’

નાટ્યતત્ત્વની અને રંજકતાની દૃષ્ટિએ પણ આ પ્રવેશ આખી 'વિશ્વગીતા'માં સર્વોત્તમ છે. અહીં કવિની કલ્પના દિશાકાળનાં બંધનોથી મર્યાદિત એવી પૃથ્વીમાં કે અત્તાંડમાં જ નથી રમતી, પણ અત્તાંડની ચે પેલે પાર અનંતને આંગણે એ ખેલી રહી છે. વિરાટના હૈયામાં અત્તા-નૃત્યે નાચતી અને કુદડીએ કુદડીએ ત્રિલોકાને વેરતી પ્રચંડમૂર્તિ યોગમાયાનું ચિત્ર કે પૂર્ણિમાના ચંદ્રોદયમાં વિરાજેલા શ્રીકૃષ્ણચંદ્ર અને તેમનાં અંગેઅંગમાં વિરાજેલાં રાધિકાજીને વીનવતી, દશ દિશાઓ-માંથી આવતી યોગવિહ્વળ ગોપિકાઓનું ચિત્ર ખરેખર મનોરમ છે જ અને એવાં જ મનોરમ ચિત્રો રાસનાં ક્રમે ક્રમે પલટાતાં વર્ણનોમાં પણ મળી આવે છે. આ ચિત્રો ઉપરાંત ક્ષણે ક્ષણે પલટાતાં દશ્યો, શબ્દો અને અર્થ ખંતેમાં સમૃદ્ધ એવું રાસવર્ણન અને ગીતો પણ આ દશ્યની શોભાને વધારે છે. આપણા સહુનાં સ્વજનો જેવાં નરસિંહ, મીરાં અને સુરદાસના આગમનને લીધે આ આખા પ્રવેશની કલ્પના કેવળ ગહન કે અમૂર્ત (abstract) બનતી અટકી જાય છે.

'વિશ્વગીતા'માં, આ રીતે, 'પાપ શા માટે?'નો પ્રશ્ન, એ પ્રશ્નના ઉકેલ માટે વખતોવખત થયેલાં મંથનો અને એ બધાંની વચ્ચે ત્રિકાલમાં સનાતન રહેલાં મૂલ્યો લાવ-એકતા જમાવે છે. એ લાવ-એકતા ક્યારેક સ્પષ્ટ દેખાય છે, કોઈ પ્રવેશમાં અસ્પષ્ટ થઈ જાય છે, તો ક્યારેક વળી કેવળ અદશ્ય થઈ જતી હોવા છતાં એ લાવ-એકતા જ સમગ્ર 'વિશ્વગીતા'માં સાઘનત વહી રહી છે.

ઐતિહાસિક, પૌરાણિક કે શુદ્ધ તાર્કિક દૃષ્ટિએ 'વિશ્વગીતા'ના નિરનિરાળા પ્રવેશોમાં શિથિલતા નથી એમ નાંહ. કેટલાક પ્રવેશોમાંનું વક્તવ્ય પ્રસંગો અને પાત્રોની ઘટનામાંથી જ મૂર્ત થવાને બદલે, કેવળ દલીલોથી જ મૂર્ત કરવાને પ્રયત્ન કવિએ કર્યો છે. શ્રી. રામ-નારાયણ પાઠકે પોતાના અભ્યાસપૂર્ણ લેખમાં આ હકીકતોની સૂક્ષ્મ છણાવટ કરી છે, એટલે અહીં તેની પુનરુક્તિ કરવાની જરૂર નથી. અહીં તો આપણે એટલું જ જોઈએ કે 'નાટક' તરીકે 'વિશ્વગીતા' બહુ ઊંચી કક્ષાનું ન હોવા છતાં તેનું સ્થાન કવિ નહાનાલાલની સર્વોત્તમ કૃતિઓમાં મહત્ત્વનું અવશ્ય છે.

## ચિત્રદર્શનો

यद् यद् विभूतिमत्तत्त्वं श्रीमद्वर्जितमेव वा ।

तत्तदेवावगच्छत्वं मम तेजोऽशसम्भवम् ॥

કવિશ્રી ન્હાનાલાલનો આ જીવનમંત્ર છે. વિભૂતિમત્ તત્ત્વને તે વિરાટને અંશ ગણે છે ને પોતાની કવિતાની એકાદ બે ત્રેમ અને પ્રશસ્તિભરી કૃંપાનો અર્ધ્ય તે તત્ત્વને કૃતઘ્નતાપૂર્વક ધરે છે. ચિત્રદર્શનો એ ગુણુપૂજની કવિતગાથા છે. એમાં કવિશ્રી વ્યક્તિગત, સમાજગત, દેશગત કે પ્રકૃતિગત ગુણુતત્ત્વોનું દર્શન કરે છે; ને પોતાના હૈયાની કવિતાથી એ ગુણુતત્ત્વને ગિરદાવે છે.

કુલયોગિની, શ્રોમન્ત મહારાજ સયાજીરાવ ગાયકવાડ, ગુરુદેવ, સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ, પિતૃતર્પણ, મહર્ષિ દયાનન્દ સરસ્વતી અને ગુજરાતનો તપસ્વી, આટલાં ચિત્રો વ્યક્તિગત ગુણુદર્શનો કરાવે છે.

‘કુલયોગિની’માં અર્ધ્યપ્રદાન પોતાની જીવનસખી, પોતાના ‘કુલની રાણી,’ સૌ. માણેકબાઈને થયું છે. પુરુષ અનાદિકાળથી જ અખળા પર પોતાના અધિકારને સ્થાપતો આવ્યો છે. અને એ આધિકારની દષ્ટિ જ સ્ત્રીઓનાં દાસ્યનું મૂળ કારણ છે. સામાન્ય રીતે તો, માનવીને આ અધિકારનાં સત્યાસત્ય વિશે સંદેહ જ પડતો નથી. જે થાય છે તે યોગ્ય જ છે એવી માન્યતા પુરુષસમાજમાં ને સ્ત્રી-સમુદાયમાં દૃઢ થઈને પડી છે એટલે એમાં કશું બોટું છે એમ ઠાઈને ય લાગતું નથી. થણ ઠાઈક વેળા માનવીના અંધારા ઉરમાં વિચારનું એકાદ કિરણ પ્રવેશે છે ને પ્રકાશે છે. માનવી ત્યારે બહિર્-ર્મુખ મટીને અન્તર્મુખ થાય છે. આજસુધી પુરુષનો સનાતન અધિકાર તેના હૈયામાં વસી રહ્યો હતો; હવે પુરુષનો સનાતન અન્યાય તેના હૈયામાં જડાઈ જાય છે. આજ સુધી બધું જ બરાબર છે એવી પ્રતીતિ તેના મનમાં થઈ ગઈ હતી. હવે બધું જ અયોગ્ય છે એવ

શ્રદ્ધામૂલક માન્યતા તેના ચિત્તમાં અંકિત થઈ જાય છે. આમ પ્રત્યાઘાતને પરિણામે પશ્ચાત્તાપ જન્મે છે; ને એ પશ્ચાત્તાપ કવિહૃદયમાં થયેા હોય તો ત્યાંથી કાઈક કામળગર્ભી કાવ્ય નીતરી રહે છે.

‘કુલયોગિની’ એવા પશ્ચાત્તાપમાંથી જન્મેલી કવિતધારા છે. વિચારક્રિયણે ઉન્નતેલાં હૃદયમાં વસે છે કે

તજ્યાં બાળ, તજ મનોરમા,  
કરુણાળુ ! કરજો બધું ક્ષમા.

અને એ ક્ષમાપ્રાર્થના તેના હૃદયમાં પોતાની કુલયોગિનીનું અ-પૂર્વ ચિત્ર ખડું કરે છે

દેવી ! સતી ! પરમપાવનકારી આર્યા !  
કલ્યાણિની ! ગૃહિણી ! ઓ પ્રભુપ્રેમી આર્યા.  
ઢાળે શિરે નક્કરો પતિ સૌ ગુમાનો,  
‘સર્વસ્વ સોંપ્યું મુજને જ’ તું એમ માને.

અને એના હૃદયમાં ઠસી જાય છે કે,

માહરી જિંદગી કેરું સુહાગી મધ્યમિંદુ તું,  
અધારી રાત્રિમાં મારી અમીનો પૂર્ણિંદુ તું.

પોતાના કલ્પનાપ્રધાન જીવનની સાથેતો તેનો કર્તવ્યપ્રધાન જીવનનો વિરોધ કવિ સ્પષ્ટ સમજે છે. કલ્પના અને કવિતા પુરુષને હરે ગમે તેટલાં વચ્ચાં હોય, છતાં તેમનું ખરું સ્થાન તો સ્ત્રીના કામળ, નિર્દોષ, સ્વાર્થત્યાગી, સંયમી, સેવારત હૃદયમાં જ છે. પુરુષ બહુ બહુ તો કવિતા રચી બાણે અને કવી બાણે. પણ સ્ત્રી તો કવિતાને પોતાના હૃદયમાં વણી જ દે છે.

વિચરે તું નહિ કલ્પના વિશે,  
વિસરે ના કંઈ બ્રાન્તિને મિશે;  
તુજને લાધી સમાધિ કર્મની,  
કવિતા જીવ છે તું સ્વધર્મની.



એ કવિતા કઈ? એ સ્વધર્મ કયો? સેવાધર્મ: પરમગહન: યોગિ-  
નામધ્યગમ્ય: ॥ અને તેથી જ કવિ કહે છે:

કરીને સેવના મારી કીધો તેં નિત્યનો ઋણી,  
નમેરો-નગુણો છું હું, તું તો સાધ્વી મહાગુણી.

આમ જીવનમાં મોડું મોડું ધવિને સ્ત્રીની જીવનકવિતાનું દર્શન  
થાય છે, ને ‘ૐ નમો કુલયોગિની!’ કહીને કવિ તેને વધાવે છે.

વ્યક્તિગત ગુણદર્શનનું ખીજું ચિત્ર ‘શ્રીમન્ત મહારાજ સયાજીરાવ  
ગાયકવાડ’નું છે. એ ચિત્રને કવિ જાતે જ ‘તેજછાયાનું ચિત્ર’ કહે  
છે. અને એ સાચે જ તેજછાયાનું ચિત્ર છે. અલગત, કવિશ્રીની  
પોતાની વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા પ્રમાણે એ ચિત્રનાં તેજ અને એ  
ચિત્રની છાયા, બંને બહુ જ ઘેરા રંગે ચીતરાઈ ગયાં છે, છતાં ચિત્ર  
એકંદર સમભાવશીલ હોવા છતાંય તટસ્થ છે.

આપણે ચિત્રગત વ્યક્તિના અંગત ગુણદોષ તરફ જોવાને બદલે,  
ચિત્રની સુરેખતા તરફ જોઈ એ તો એક હકીકત તરફ આપણું ધ્યાન  
ખાસ દોરાય છે. અને તે હકીકત એ કે આખું ચિત્ર અભ્યાસજન્ય  
હોવા કરતાં ભિન્નજન્ય વધારે છે.

શ્રીમન્ત મહારાજ ગાયકવાડને કવિશ્રી ત્રીજા સર્વશ્રેષ્ઠ ગુજરાતી  
તરીકે સ્વીકારે છે ખરા; એ સ્વીકાર બુદ્ધિગમ્ય દલીલો અને દષ્ટાંતો  
કરતાં ભિન્નજન્ય શ્રદ્ધાપૂર્ણ જ વધારે થાય છે. ઉપરાંત શ્રીમન્ત  
મહારાજનાં જાજાવદ્યમાન વ્યક્તિત્વને એ આપણી દષ્ટિ પાસે ખડું  
નથી કરી શકતું. કંઈક અંશે તો એ ચિત્રની ફલક પરથી શ્રીમન્ત  
ગાયકવાડ ખસી જાય છે ને તેમને સ્થાને ગાયકવાડનું રાજકુટુંબ પણ  
આવી ભાગે છે.

વ્યક્તિગત ત્રીજું ચિત્ર ‘ગુરુદેવ’નું છે. શ્રીમન્ત મહારાજ સયાજી-  
રાવ ગાયકવાડનો ચિત્રકાર સમભાવશાલી વિવેચક અને કંઈક અંશે  
ન્યાયાધીશ હતો. આ ચિત્રનો ચિત્રકાર એક શ્રદ્ધાભક્તિસંપન્ન શિષ્ય  
છે. ઐહિક જીવનની લીલાને સંકેલી લઈને ગુરુદેવ પરજીવન સેવી

રહ્યા છે. શ્રદ્ધાળુ, કૃતસ્ર શિષ્ય તેમની પુણ્યસ્મૃતિને પોતાના હૃદયની કવિત્વઅંજલી સમર્પે છે. મોરખીના એ કાશીરામજીની સ્પષ્ટ આકૃતિ આપણી નજરની સામે ઊભી કરી દેવાનું સામર્થ્ય આ સહૃદય ચિત્રાલેખનમાં ભર્યું છે. ચિત્રકાર ગુરુદેવના બાહ્યાંગની મુખ્ય મુખ્ય રેખાઓ દોરીને ગુણદર્શનમાં ઊતરે છે ને દૈવી વિભૂતિમય એ સત્ત્વની બધીયે વિભૂતિઓને સ્પષ્ટ રીતે આલેખે છે. આપણે કોઈ ઘનશ્યામળ બહુક આકૃતિને નિહાળી રહીએ છીએ. તેનામાં ધુલ્લિતું ને શ્રદ્ધાનું, જ્ઞાનનું ને ભકિતનું, સાદાઈનું ને સંયમનું સંમિશ્રણ થયું છે. બ્રહ્મચારીઓને એ બ્રહ્મચર્ય બોધે છે; ગૃહસ્થોને એ ગાહસ્થ્યધર્મ શીખવે છે. દેવમંદિરોમાં દેવકથાઓ અને પુરાણકથાઓ કરીકરીને પ્રાકૃતિ જનનાં હૃદયને એ ભકિતથી ભીંજવે છે. એક તરફથી એ સહજનનંદજીને અનુસરે છે; બીજી તરફથી એનામાં પ્લેટોનું તત્ત્વજ્ઞાન ઊભરાય છે. કવિ એની ગુણગીતા ગાતાં ગાતાં થાકે છે ને નેતિ નેતિ કહીને વિરમે છે. આ ચિત્ર જગતનો ત્યાગ કરીને એકાન્તસેવન કરતા કોઈ વૃદ્ધનું નથી; પણ ઊઘડતા યૌવનવાળા એક ગૃહસ્થનું છે એ જ્યારે આપણે જાણીએ છીએ ત્યારે કવિશ્રીની ગુણપૂજા માટે આપણને બહુ માન થાય છે. ગુણિષ્ઠ ન ચ લિજ્ઞં એ આપણે ‘કુલયોગિની’ના ચિત્રમાં જોયું; ગુણિષ્ઠ ન ચ વયઃ એ આપણે આ ચિત્રમાં જોઈએ છીએ.

ઊછળતા હૃદયની એવી જ નિરાડખર ગુણપૂજનનું ત્રીજું ચિત્ર ‘સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ’ છે. સ્વ. અમૃતલાલ પઢિયાર તરફનું કવિશ્રીનું આકર્ષણ સુવિદિત છે. આ ચિત્રમાં કવિશ્રી પોતાના એ મનોગત આકર્ષણને અને મુગ્ધ પ્રશસ્તિને અંકિત કરે છે. કવિને શ્રી. પઢિયાર સાથે પંદર વરસની પિછાન હતી. એ પંદર વરસમાં પઢિયારના જીવનમાં કવિએ જે કંઈ જોયેલું ને જાણેલું તે બધું આ ચિત્રમાં વ્યવસ્થિત રીતે મૂકવાનો પ્રયત્ન કવિએ કર્યો છે. ‘અમે એને બાવાજી કહેતા;’ અને બાવાજીને અનુરૂપ બધી ગુણસામગ્રી કવિ વિરોધાભાસી પદાવલિમાં મૂકતા બળ્ય છે.

અમે એને બાવાજી કહેતા;  
એની કૂંકથી દુઃખ ફીટતાં,  
એના અડકવાથી રોગ મટતા.

\*

એ તો ભવનો ભાગેડુ હતો.

બાવાજી શબ્દમાં જ એની પરિવ્રાજકચર્યા સમાર્પિત જાય છે. હિંદુસ્તાનના ધામેધામમાં તે રખડ્યો છે. પણ એ રખડપટ્ટી કેવળ પોતાના જ આત્મકલ્યાણ માટે નથી. કવિ અન્યત્ર કહે છે તેમ

ચારે ધામે પધારી, વિવિધ સુરભિઓ, સંગ્રહી, પુણ્ય આણી,  
વતને સત્કર્મ વાવી, ઘરઘર ઊગતો ફાલ સત્કર્મ કેરો.

આ રીતે શ્રી. પદિયારને એક જ 'મોહ' હતો :

એની જન્મભૂમિનો ને 'જી'નો.

આ ચિત્રને 'ગુરુદેવ'ના ચિત્રની સાથે સરખાવીએ. ગુરુદેવનું ચિત્ર આપણા હૃદય પર કોઈ ધીરગંભીર સાગરમાઝાળી વ્યક્તિને અંકિત કરે છે. આ ચિત્ર કોઈ ધૂની, મરત, અલખનિરંજનની આકૃતિને ખડી કરે છે. ગુરુદેવ પાસે આપણીય કવિની જેમ શિષ્યસ્ત્રોત્સુક શાધિ નાં ત્વા પ્રવ્રજમ્' કહોને અંજલિ કરવી રહી. અહીં તો આપણે બાવાજીને બોલે ચડી બેસીને તેમની દાઢીમૂઝ ખેંચવા જેટલી છટ પણ લઈ શકીએ. ગુરુદેવ પાસે જતાં હૃદયમાં કોઈ પૂજ્યશુદ્ધિના ઘણેની છાયા પડે; અહીં બાવાજી પાસે જતાં આપણે કોઈ જીવનજૂના મિત્રને મળવા જતા હોઈએ એવા ભાવ થાય. ગુરુદેવ પાસે હૃદયમાં પ્રસન્નતા પમરી રહે : બાવાજી પાસે હૃદય ઉલ્લાસથી ઊછળે. ગુરુદેવની પહેલી છાપ એમની ગંભીર સૌષ્ઠવપ્રિયતાની પડે; બાવાજીની પહેલી છાપ એમની અડળંગ કૌતુકપ્રિયતાની પડે.

ગુરુદેવ અને બાવાજી બન્ને ચિત્રોમાં કવિહૃદયની ઊર્મિ સરળતાથી ને સુરેખતાથી વહી રહી છે. બંને ચિત્રો એકસરખી જ સહૃદયતાથી આલેખાયાં છે : છતાં ‘પિતૃતર્પણ’ના ચિત્રમાં જે સહૃદય ઊર્મિ અને જે સુરેખ આલેખન થયું છે તે કેવળ અનન્ય પ્રકારનું જ છે. પિતૃતર્પણ માત્ર નહાનાલાલે માત્ર દક્ષપતરામને આપેલી અંજલિ જ નથી; પણ શ્રી. બળવંતરાય ઠાકોર કહે છે તેમ એક પેઢીએ પુરોગામી પેઢીને આપેલો અર્થ છે. એ ‘પિતૃતર્પણ’નું સાધારણીકરણ તત્ત્વ કવિનાં બીજાં કાંઈ પણ ચિત્રમાં નથી દેખાતું. ‘કુલયોગિની’માં એ તત્ત્વ કવિની સહચારિણીની વ્યક્તિગત મર્યાદા નથી છોટી શકતું. એ જ મર્યાદા બાવાજીનાં ચિત્રને પણ નડે છે. ગુરુદેવના ચિત્રમાં એ મર્યાદા નથી નડતી એ ખરું; પણ સાથે સાથે ગુરુદેવનું ચિત્ર concrete મટીને abstract પણ અમુક અંશે બની જાય છે. પિતૃતર્પણમાં ચિત્ર આદિથી અન્ત સુધી પોતાની વૈયક્તિક વિશિષ્ટતા જળવળી રાખે છે; એટલું જ નહિ પણ ક. દ. ડા.ને બદલે આપણે આપણા કાર્થ પણ પુરોગામીનું નામ મૂકીએ તોય ચાલે એટલું સાધારણીકરણ પણ તેમાં થયું છે.

બધાં ચિત્રોની જેમ અહીં પણ

શ્વેત વસ્ત્રો સદા ધાર્યાં, પ્રાણની શ્વેત પાંખશાં :

\* \* \* \*

ચાલ ધીમી ધીમી; તોયે ખંતથી વેગીલી અતિ

\* \* \* \*

હાથે પીતળપટ્ટાળી શ્યામ સીસમલાકડી :

ખાંધી રાખી શું સંકેલી સેના સેતાનની હહડી.

વગેરેથી બાહ્યાંગનું વર્ણન શરૂ થાય છે. અને બાહ્યાંગથી અન્તર તરફ વળવામાં આવે છે.

નિત્યે જીવનમાં ચોંગી, તત્ત્વચિન્તક ચિન્તને,  
શાણા સંસારી સંસારે, તપસ્વી જ તપોવને.

અને પુણ્યાત્માના આલ જેવાં અગાધ ઊંડાણોના તાગ લેતાં લેતાં  
કવિ થાકે છે. તેને પોતાની મસ્તીનો યુગ ને તેના ઝંઝાવાતો સાંભરે  
છે. પિતાને પોતે ‘ખીજવ્યા, પજવ્યા પૂરા, દૂમળું દિલ કાપિયું’  
તે બધું યાદ આવે છે. અને કવિ તે માટે સંપૂર્ણ સહૃદયતાથી ને  
નિખાલસતાથી પશ્ચાત્તાપ શરૂ કરે છે. અને પશ્ચાત્તાપમાંથી

રમીને ને લમીને હું આવ્યો છું આપછાંચમાં,  
દેભે એ છાંચડી શીળી, દીધી છે જેમ કાચ આ.  
સૌ અળવીતરાંની એ ક્ષમા આ તાત ! આપજો :  
ન જોશો માટીને, દેવા ! માનજો પંક પંકજો.

એ હૃદયભેદક પ્રાર્થના અને યાચના જન્મે છે. ત્યારે કવિ ‘જ્યોત્સ્નાની  
ધારમાં જેવો ભર્યો મંત્ર સુધામય’ એવો પિતૃદેવો ભવ પ્રિયનો ગેખી  
મંત્ર સુણે છે.

અને પિતૃદેવો ભવ પ્રિયની એકલી ઝકચા કવિને અધૂરી લાગે છે.  
તેમને માતૃદેવો ભવ વિના પિતૃતર્પણ અધૂરું લાગે છે : ને પિતાનાં  
તર્પણ જેટલું જ લગ્ય અને મૃદુ, એટલું જ સહૃદય અને હૃદયસ્પર્શી  
માતૃતર્પણ શરૂ થાય છે.

કવિને શૈશવમાં જ તળને માતા ગર્ભ છે :

હજી તો આલમાં મારા બાળુડો સૂર્ય ઊગતો,  
બાળુડા બોલનો જોણે કાલો કદ્ધોલ જમતો;  
દીઠો કે ન દીઠો તહે તે, સુણ્યો કે ન સુણ્યો કંઈ  
સંકેલી દેહની માયા વન્દીને વિશ્વને ગર્ભ.

પણ કવિ એના માતૃવાત્સલ્યની લીલા વીસરી શક્યા નથી તેમ જ  
એ દૂંધા જીવનમાં પણ

હૃદયથી તાહરા તેં જે સીંચી'તી પ્રાણમાં સુધા,  
નથી તે એસરી માતા ! વાધી ભૂમિ અનેકધા.

આ 'અનુત્તર' માતૃસ્મૃતિને કવિ પોતાનો અર્થ આપે છે. ને એ રીતે કવિને છાજતું પિતૃતર્પણ કરે છે.

મહર્ષિ દયાનંદ સરસ્વતીનું ચિત્ર અતિશય સામાન્ય પ્રકારનું છે એમ કહીએ એટલે બીજું કંઈ પણ કહેવાનું લાગ્યે જ રહે.

'ગુજરાતનો તપસ્વી'નું ચિત્ર કવિશ્રીનું કદાચ સહુથી વધારે લોકપ્રિય થયેલું ચિત્ર છે. ચિત્રના સંવિધાન કરતાં ચિત્રગત વ્યક્તિત્વનું મહાત્મ્ય એને માટે કદાચ વધારે જવાબદાર હશે. મહાત્માજીની મોહની અર્વાચીન ગુજરાત પર પણ હજી એવી ને એવી પ્રબળ અને પ્રલોભક રહી છે. ત્યારે આ ચિત્ર તો આલેખાયેલું મહાત્માજીની કીર્તિના મધ્યાહ્નકાળે, તેમના સુવર્ણમહોત્સવ વખતે. સહૃદયતા કવિશ્રી નહાનાલાલનો સ્વભાવસિદ્ધ સદ્ગુણ છે. કવિ મન, વચન અને કર્મની એકતાના અનન્ય ઉપાસક છે. માનવું કંઈ ને કરવું કંઈ એવો તેમનો સ્વભાવ જ નથી. અત્યારે કવિશ્રી દુર્ભાગ્યે મહાત્માજીના વિરોધી બન્યા છે. અને પોતાની સ્વભાવગત સહૃદયતાથી પોતાનો વિરોધ એ ટાણેકટાણે ઠાલવી રહ્યા છે. આ ચિત્ર આલેખાયું ત્યારે કવિશ્રી મહાત્માજીના પ્રશંસક હતા; અને તેથી એ 'લોકવન્દ્ય ને સર્વપૂજ્ય,' વિભૂતિને ચરણે પોતાની પ્રશંસાનાં પુષ્પો વેરવામાં પણ કવિએ એટલી જ સહૃદયતા દાખવી છે. ભારતવર્ષ ત્યારે મહાત્માજીના જન્મની સંપૂર્ણ અસર તળે હતું; કવિ જેવો સહૃદય આત્મા ત્યારે એના પર એવારી ગયો હતો. કવિની કવિતા ત્યારે મહાત્માજી પર વરસે ને ગુજરાત એને મુગ્ધ નયનથી ઝીલે તેમાં શી નવાઈ? જેટલી સહૃદય મુગ્ધતાથી કવિએ એ ચિત્ર આલેખ્યું એટલી જ સહૃદય મુગ્ધતાથી ગુજરાતે એને અપનાવ્યું. 'ગુજરાતનો તપસ્વી' પ્રબળ પ્રિયતમ ચિત્ર થઈ પડ્યું. અને કવિને લીધે ચિત્રની અને ચિત્રને લીધે કવિની લોકપ્રિયતા શતગુણ વધી.

આ ચિત્ર ખીજાં બધાં ચિત્રોમાં જીદું તરી આવે છે. ‘કુલયો-  
ગિની’ની કૃતજ્ઞતા, ‘ગાયકવાડ’ની તેજઞાયા, ‘શુરુદેવ’ની શ્રદ્ધાલક્ષિત,  
‘સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ’ની સન્માનવૃત્તિ, પિતૃતર્પણની પૂજ્યભુક્ષિ અને  
પશ્ચાત્તાપ, (અને મહર્ષિ દયાનંદની અતીવ સામાન્ય પ્રતિની રંગ-  
સૃષ્ટિ : ) આ બધું જોયા પછી પણ ‘ગુજરાતનો તપસ્વી’નું મોહક  
ચિત્રાલેખન આપણને આકર્ષી રહે છે તેનું કારણ, મને લાગે છે તે  
પ્રમાણે, તેનો સર્વતોમુખી ઉલ્લાસ છે. ઉલ્લાસ – સર્વતોમુખી – ઉલ્લાસ  
– એ એક જ આ ચિત્રની ચાવી છે.

આનંદો, આનંદ ઘંટા વગાડો,  
આજે પરચાસ વર્ષોનો ઉત્સવ છે.

આટલા ઉલ્લસિત ઉઘાડ પછી એ ઉલ્લાસનાં પૂર આખાયે ચિત્ર પર  
ફરી વળે છે અને કવિની પ્રશસ્તિધારા શરૂ થાય છે. કાદમ્બરીકારની  
જેમ એમની એ ધારા રમ્યતર અને પુષ્ટતર થતી આવે છે અને  
આપણા હૃદયને ભીંજવતી જાય છે.

વિરોધીઓ પ્રતિ એ પ્રેમીલો  
જાઠં પ્રત્યપિ સત્યમ્ બોધનાર,  
‘અન્યાય સામે એ ઉંગામ મા’નો અનુયાયી,  
‘દેહથી દેહી જયવન્તો છે’નો આચરનાર,  
દુઃખતપતી આ દુનિયાનો દરવેશ છે તે.

ને આપણી આંખોમાં હર્ષનાં ને કૃતકૃત્યતાનાં આંસુ ભરાઈ આવે છે.  
આ ભક્તિપ્રચૂર ભાવનાની સાથે કવિના વર્તમાન વિરોધને સરખાવીએ  
છીએ ત્યારે સહેજે જ મોલી જવાય છે કે

હરિ ! અમૃતના ઓઘ નહોતા છેટા,  
ને દેવનાં દાન દીધાં;  
પછી ખારેખારે સાગરે ઉંશેટયાં,  
કે પારકાં કેમ કીધાં ?

પ્રકૃતિ વિનાનો પુરુષ અધૂરો છે; પ્રેરણા વિનાનો પુરુષાર્થ પાંગળો છે; શ્રદ્ધા વિનાનો કર્મયોગ અપૂર્ણ છે. કવિ આ હકીકતને સ્પષ્ટ સમજે છે : ને તેથી પૂજ્ય કરતૂરખાને પણ એ પોતાનો અર્ધ આપે છે. એ અર્ધપ્રદાન પણ એટલું જ ઉદાત્ત, એટલું જ સહૃદય અને એટલું જ મર્મસ્પર્શી છે.

આમ આ ‘ચિત્રદર્શનો’ની વ્યક્તિગત ચિત્રમાળા પૂરી થાય છે. અને સમાજગત ચિત્રની નવી માળા ઊઘડે છે.

આ ચિત્રમાળામાં ‘સૌભાગ્યવતી’, ‘નવયૌવના’, ‘કાઠિયાણીનું ગીત’, ‘રાજવીર’ અને ‘બ્રહ્મદીક્ષા’નાં ચિત્રો આલેખાયેલાં છે. તેમાં ‘સૌભાગ્યવતી’, ‘નવયૌવના’ અને ‘રાજવીર’નાં ચિત્રોમાં કંઈ વિશિષ્ટતા નથી. કવિશ્રીની મનોસૃષ્ટિમાં ઉપર્યુક્ત વ્યક્તિઓનાં જે ભાવનાપ્રતિબિંબ પડ્યાં છે તેનાં વર્ણનાત્મક આલેખન સિવાય આ ચિત્રોમાં ખીજું કંઈ પણ નથી. ત્રણે ચિત્રો સાદાં, મોહક પણ કંઈક અંશે નિશ્ચિત ધ્યેય વિનાનાં વર્ણનોથી ભરેલાં છે.

‘કાઠિયાણીનું ગીત’ એ ચિત્રત્રિપુટીથી જુદા પ્રકારનું છે. એમાં સૂરજની પુત્રી ને સૂરજનાં કિરણ સમોવડી કાઠિયાણીની ચેતનધમકતી આકૃતિ ખડી નથી થતી. આપણા અનુભવમાં કે કલ્પનામાં આવેલી કાંઈ પણ સૂરજપુત્રોનું સ્મરણ આપણને એ ગીત વાંચતાં નથી થતું. ‘હં. કાઠિયાણી તો આવી જ હોય !’ એવો ઉદ્ગાર એ ગીત વાંચાને આપણા મોઢામાંથી નથી નીકળી જતો; એ બધું ખરું; પણ એ ગીત કાઠિયાણીના જ મોઢામાં શોભે, કાઠિયાણી વિના ખીજું કોઈ પણ એ ગીતની ગંગાને વહાવી ન શકે એવી વિશિષ્ટ કલા એ ગીતમાં ભરી છે. ગીતમાં ગૂંથેલી શૌર્યની અને વજ્રકંઠણ સહિષ્ણુતાની ભાવના તો સર્વસામાન્ય છે. કાઠિયાણી હોય કે રજપૂતાનાની કોઈ શૂરવીર નારી હોય, હિંદવાણી હોય કે પરદેશની કાંઈ સખળ સ્ત્રીત્વની મૂર્તિ હોય, ગમે તે હોય; પણ વીરપત્નીનું સૌભાગ્ય જેના લલાટે લખાયું હોય તેવી પ્રત્યેક સ્ત્રીના હૃદયમાં આ જ ભાવના ઊછળવાની, એટલે એ ગીતમાં ગૂંથેલી ભાવનાને લીધે એ ગીત કાઠિયાણીનું જ ગીત નથી બનતું. પણ એની



અન્તર્ગત કલાને ક્ષોધે એ ગીત ખીજ કાઢી પણ સખળાનું મટીને માત્ર કાઠિયાણીનું જ ખની રહે છે.

એ કલા કઈ? ઉત્તર સાદો જ છે. એ કલા એટલે તેના Local colour.

પહેલી જ લીટી લ્યો. ‘મારા સાવજ - શરા નાથ હો!’ આ ‘સાવજ - શરા’ શબ્દ કોને સૂઝે? સાવજની ભોમકામાં ને વનવનની લીધણુ રમણીયતામાં જ ઊછરેલી સૌરાષ્ટ્રની મદભરેલી યુવતી વિના પોતાના નાથનાં શૌર્યને સાવજનાં શૌર્ય સાથે ખીજું કાણુ સરખાવી શકે? અને શબ્દ પણ તળ સૌરાષ્ટ્રમાં પ્રચલિત સાવજ - સિંહ નહિ પણ સાવજ - જ વપરાયો છે. સૂરજદેવળ, ગોરબેલાં ગિરનાં વન, મેરલાનાં કેકારવથી ફૂળ રહેલી કુંજો, ભર-જેખનભરી ભાદર, જિયા ગઢ ને ચારણના નેહ, આઘાં આઘાં મલીર, ને સૂરજમુખા કન્થની માણુકી : આ બધું કાઠિયાવાડ વિના ખીજે ક્યાં મળશે? નેણુનાં ભાલાં ને આંકડિયાળા કેશ પણ કાઠીબચ્યા વિના કોને શરણે જાય? ને એ જોખનવેશ કન્થડનેા ઉદ્દેશ પણ કાઠિયાવાડની જ ભોમને શોભે એવો નથી? કેવો ભવ્ય છે એ ઉદ્દેશ?

‘ધણુ વાળીને વળશે મારો કન્થડ જોખનવેશ’

કાઠિયાવાડના ગામેગામના પાદરમાં દેખાતા પાળિયા એટલે ધણુ વાળવાના કે એવા જ કાઢી પરોપકારના કાર્યની પુણ્યગાથાઓ. કાઠિયાવાડની મધ્યકાલીન ભાવનાઓને ધાવેલા કાઠીવીરનાં ગૌત્રાભણુપ્રતિપાલનના જીવનકાર્યને કવિએ કેવું સાંગોપાંગ ઝીલ્યું છે ને મૂર્તિ કયું છે?

કાઠીવીરનેા આ ઉદ્દેશ તેના વર્ણનની સાથે ફેટલી સરસ રીતે ભળે છે?

આલ ઝીલીને રેવત ઊભો, ફરતો ગિરિનો સાથ,  
વનમાં ગાજે કેસરી, કાંઈ ધીંગાણે મુજ નાથ.

મહારા સાવજશૂરા -

કસુંબલરાતી આંખડી, રામેરામ ઢીંગલનાં દૂધ,  
ખળખાહુમાં ખરછી ઉછળે, ઢાલે ઢળકે બુદ્ધ :

મહારા સાવજશૂરા -

આવા કન્યની પ્રિયતમાના હૃદયનો ઉદ્ધાસ પણ ?  
લાલે ટમકે ટીલડી, મારે હાથે હેમત્રિશૂળ;  
સિન્દુરે છાંટી ચુંદડી, મારાં સોહિ સૂરજકુળ.

મહારા સાવજશૂરા -

કાઠિયાવાડની આ Local colourની છાયા આપીને કવિએ આ ગીતને કાઠિયાણીનું જ ગીત બનાવ્યું છે. અને એમાં જ આ સુરેખ અને રમણીય ચિત્રનું રહસ્ય છુપાયું છે.

‘બ્રહ્મદીક્ષા’ એ મૃત્યુ પછીની ઉદાત્ત આર્યકલ્પનાને આલેખતું શબ્દચિત્ર છે. મરણં પ્રકૃતિઃ શરીરિણાં વિકૃતિજીવિતમુચ્યતે વુઘઃ॥ સંસાર એટલે માયા; મૃત્યુ એ એક જ સત્ય : સંસાર એટલે પ્રવૃત્તિની જંગલ : સંસારમાં રહોને નિવૃત્તિ સાધવાનો અધિકાર માનવીને નથી. સંસારમાં કાંઈ પણ યોગ સાધવાનો હોય માનવીએ, તો એકલો કર્મયોગ. નિવૃત્તિનો અધિકાર તો માનવીએ ઐહિક જીવનની સમાપ્તિ પછી મળે છે. યોગઃ કર્મસુ કૌશલમૃતું આ રહસ્ય કવિ સમજ્યા છે :

પ્રવૃત્તિસંસારને વીંધી જતો

એ જ માર્ગ, બન્ધુ ! એ જ માર્ગ.

અને તેમ છતાં પણ કવિ પ્રારબ્ધવાદી મટયા નથી. પુરુષાર્થ અને પ્રારબ્ધ બન્નેનો સમન્વય કરતી આર્યભાવનાએ કવિને ઘડ્યા છે. મૃત્યુ અનિવાર્ય છે, વિધિલખી મૃત્યુતિથિની ચોથની પાંચમ પણ

કષ્ટથી થઈ શકે તેમ નથી, તો પછી માનવી દ્વાદાશમાં તે એવી ભાંજગડમાં શા માટે પડતો હશે ?

કાળનાં અવિરત મહાપૂર વહે છે,  
માનવી તેને ખાળવા શે મથતો હશે ?  
વિધિના હાથ ઠેલ્યા ઠેલ્યા એમ છે ?

કવિને ઘડીક આ પ્રશ્ન થાય છે; પણ ખીજી જ પળે તેમને કવિમુક્ત સમાધાન પણ સાંપડે છે :

મન્દવાડ ન હોય તો, વીરજી ?  
સ્નેહ અણમૂલ્યો રહે.

‘સ્નેહીઓનાં દુઃખ, ધૈર્ય, શક્તિપ્રભાવ’ બધાંની કસણી એવે જ વખતે થાય. ‘અનુભૂતામાં થઈ પ્રભુતામાં’ જવાનો એ એક જ માર્ગ.

એ મન્દવાડ પછીની અંતિમ વિદાય એ જ દુનિયાનો અન્ત : દુનિયાનો આદિ ગમે તે હોય પણ અન્ત તો એ મનુષ્ય પૂરતો પોતાના ઐહિક જીવનના અન્તની સાથે જ છે. આ જીવનના અન્ત પછી માનવી

ક્ષર મૂકી અક્ષર ધામમાં,  
મૃત મૂકી અમૃતત્વમાં,  
મનુકુલમૂકી ચિરંજીવ દેવોમાં

જાય છે ને વસે છે.

અલપ્ત, પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ માન્યતા ભારતવર્ષની સનાતન, પુનર્જન્મની વાસાંસિ જીર્ણાનિ યથા વિહાય નવાનિ ગૃહ્ણાતિ નરોપરાણિ । સથા શરીરાણિ વિહાય જીર્ણાન્યન્યાનિ સંયાતિ નવાનિ દેહો ॥

ની માન્યતાની સાથે મેળ ખાતી લાગતી નથી: બિલકુલ

Hence in a season of calm weather  
Though inland far we be  
Our Souls have Sight of that immortal Sea,  
Which brought us hither  
Can in a moment Travel thither.

એ વર્સવર્થની કે

Life like a dome of many-coloured glass.  
Stains the white radiance of Eternity  
Until death tramples it to fragments.

એ શૈલીની પાશ્ચાત્ય માન્યતાને મળતી આવે છે. પણ યદ્વિત્વા ન નિવર્તન્તિ તદ્ધર્મ પરમં મમની સાયુજ્ય મુક્તિની આપણી માન્યતા પણ એવી જ છે ને? આપણા ખીજા ચિન્તક કવિઓ, ગો. મા. ત્રિ. અને ન. ભો. દિ. પણ એવી જ રીતે મૃત્યુ પછી અનન્તતામાં જ માને છે.

વળી આપણી મુક્તિની સનાતન ભાવનાની સાથે પણ એ મેળ ખાય છે. એટલે એમાં આપણે ભાગ્યે જ કંઈ પણ દોષ કાઢી શકીએ.

‘અલ્લદીક્ષા’ના ચિત્રમાં વ્યક્તિગત નિર્દેશો ફેટલાક છે ખરા; પણ તે ચિત્રની ફલક પર આપણું ધ્યાન ચિત્રગત વ્યક્તિ કરતાં ચિત્રગત ભાવના વધારે ખેંચતી હોવાથી, આપણે તેને સમાજગત ચિત્રદર્શનોના વિભાગમાં સ્થાન આપી શકીએ.

એ ચિત્રનું દર્શન કરી લઈએ એટલે દેશગત ચિત્રોનો નવો પ્રદેશ ઊઘટે છે. એ પ્રદેશમાં ‘ગુજરાત,’ ‘ચારુ વાટિકા’ અને ‘ગુર્જરી કુંજો’ની ચિત્રત્રિવેણી આપણને આકર્ષે છે. એ ત્રિવેણીને તટે અનેક યાત્રાળુઓ આવ્યા છે. અનેક શ્રદ્ધામય હૃદયોએ એનું પાન કર્યું છે. એની યાત્રા કરીને સરસ્વતીના અનેક ઉપાસકો કૃતકૃત્ય બન્યા છે. ગુજરાતના હૃદયમાં એ ત્રણે ચિત્રો અમર સ્થાન પામી ચૂક્યાં છે.

સાદા વિદ્યાર્થીના કંઠમાં યે ‘ગુજરાત’ના ઐતિહાસિક કાવ્યની રસધારા હર્ષભેર ગુંજ રહી છે. એ ચિત્રત્રિવેણી એટલે કવિના ઊછળતા ગુજરાતપ્રેમની લક્ષિતધારા.

ભારતીય કંઈ ફૂલફૂવારો,  
અંજલિમાં શું લીધ ?  
દિશદિશમાં ફૂલધાર ઉડાવી  
દિલના પરિમળ દીધ.

ભારતના આ ફૂલફૂવારાને, જગતના આ અમૂલ્ય ખાગને, ‘ઉભીને કલાસિન્ધુને તર, બળવે બંસરી લવ્ય સુધીર’ એવા એ યુગયુગધ્યાનવિલીન ગુજરાતને કવિ બહલાવે છે ને પોરસાવે છે. પરંતુ એ પોરસ, એ બિરુદાવલિ, અતિશયોક્તિને જ જીવન માની બેસનાર કોઈ ભાટચારણની લલકારેલી નથી. એ તો છે એક સંયમી, સદ્ભાવશીલ અને સંસ્કારી હૃદયની કવિતા. આખા યે કાવ્યમાં અતિશયોક્તિની છાયા પણ આપણી નજરે ચડતી નથી. દીનહીન પ્રુશામતનો આછો-પાતળો યે અંશ આપણે તેમાં જોતાં નથી. ઊલટું

નથી રમી શમશેરોના દાવ,  
નથી ત્યમ ઘણા ઝીલ્યા યે ઘાવ;  
શ્રીકૃષ્ણે કુરુક્ષેત્રની માંદા,  
લીધાં વ્રત, જાણે હજી ય પળાય.

કહોને રનેહની ને શૌર્યની આ ભૂમિ માટે કવિએ જરા અહપોક્તિ કરી હોય તેવું લાગી આવે છે. ગુજરાતની વિશિષ્ટતાઓ-જેની ભલભલો દુશ્મન પણ ના ન કહી શકે તેવી જ વિશિષ્ટતાઓ-ને કવિએ ચીતરી છે, અને તે પણ અતિશયોક્તિની કે રાષ્ટ્રવિઘાતક મિથ્યાભિમાનની છાયા સરખી યે પડવા દીધા વિના.

આલેખન આટલું સંયમી છે છતાં પણ એમાં ઊર્મિનો આવિષ્કાર એટલી અદ્ભુત રીતે થયો છે કે આપણે તેને આપણા પ્રાન્તના રાષ્ટ્ર-ગીત તરીકે મૂકી શકીએ. પૃથગ્ગજનના હૃદયને પણ દેશાભિમાનથી અને

ઉત્સાહથી ભરી દેવાનું સામર્થ્ય એ ગીતમાં છે. આટલો સંયમ અને છતાં ઊર્મિનો આટલો ઉત્કટ આવિષ્કાર કવિનાં પણ ખીળાં થોડાં કાવ્યોમાં મળશે.

પૃથગ્ગનના હૃદયમાં એટલી સહેલાઈથી રમો જવાનું સામર્થ્ય 'ચારુ વાટિકા'ના ચિત્રમાં નથી. પણ સંસ્કારી હૃદયને વાચને વાચને અધિક આહ્વાદ થાય તેટલી મધુરતા એ ચિત્રમાં ભરી છે. પહેલા પાંચ શ્લોકોમાં ચોરવાડની લૌગોલિક પરિસ્થિતિનું આલેખન કરીને છઠ્ઠા શ્લોકથી કવિ એનું પ્રકૃતિસૌન્દર્ય આલેખવાનું શરૂ કરે છે. એ આલેખન ચાર શ્લોકો સુધી લંબાય છે. પણ એ ચાર શ્લોકો એટલે ગુજરાતી ભાષામાં આજ સુધી અદ્વિતીય રહેલું, હિદાત્ત, પ્રકૃતિકાવ્ય. જળથળનું આવું સુંદર, આવું રમણીય, આવું અદ્ભુત વર્ણન ખીજે કયાંય ભાગ્યે જ મળશે. આપણે એ વર્ણનમાંથી એક કંડિકા, અહીં ઉતારી લઈએ :

રૂપેરી બ્રૂલધારી, જીલત કરિણીશી આમ્રની માળ મહોરે,  
હોલન્ટી વસ્ત્ર ઊંચે, કનકપગખુલી નર્તકી જેવી કેળો;  
પોપૈયાં ચોળીઢળતાં સ્તનસમ, દગની કીકી શાં શ્યામ બાંધુ,  
ટોળે જાણે મળી શું સહિયર રમવા વાડીની એવી કુંજો.

આવાં મૌકિતકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણાંમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંબદ્ધ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈ પણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌકિતકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહિ તે મારે નથી જોવું. મને એમાં કાવ્ય-શુદ્ધ અને ઉચ્ચ પ્રકારનું કાવ્ય-દેખાય છે. અને મારે એટલું જ ખસ છે. આને પોતામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈ એ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું.

‘ગુજરાત’નાં ઐતિહાસિક કાવ્ય પછી ‘ગુર્જરી કુંજે’ પર વધારે શું લખવાનું હોય ? ‘ગુજરાત’ના ગીતનો સંયમ અને ભૂમિ કવિએ આમાં પણ સાચવ્યાં છે. ‘ગુજરાત’ આપણા પ્રાંતનું રાષ્ટ્રગીત બની શકે તો ‘ગુર્જરી કુંજે’ આપણું કૂચગીત બની શકે એમ મને લાગે છે.

ઉત્સાહથી ભરી દેવાનું સામર્થ્ય એ ગીતમાં છે. આટલો સંયમ અને છતાં ભર્મિતો આટલો ઉત્કટ આવિષ્કાર કવિનાં પણ ખીજાં થોડાં કાવ્યોમાં મળશે.

પૃથગ્જનના હૃદયમાં એટલી સહેલાઈથી રમો જવાનું સામર્થ્ય 'ચારુ વાટિકા'ના ચિત્રમાં નથી. પણ સંસ્કારી હૃદયને વાચને વાચને અધિક આહ્વાદ થાય તેટલી મધુરતા એ ચિત્રમાં ભરી છે. પહેલા પાંચ શ્લોકોમાં ચોરવાડની ભૌગોલિક પરિસ્થિતિનું આલેખન કરીને છઠ્ઠા શ્લોકથી કવિ એનું પ્રકૃતિસૌન્દર્ય આલેખવાનું શરૂ કરે છે. એ આલેખન ચાર શ્લોકો સુધી લખાય છે. પણ એ ચાર શ્લોકો એટલે ગુજરાતી ભાષામાં આજ સુધી અદ્વિતીય રહેલું, ઉદાત્ત, પ્રકૃતિકાવ્ય. જળથળનું આવું સુંદર, આવું રમણીય, આવું અદ્ભુત વર્ણન ખીજે કયાંય લાગ્યે જ મળશે. આપણે એ વર્ણનમાંથી એક કંડિકા અહીં ઉતારી લઈએ :

રૂપેરી બૂલધારી, શુભત કરિણીશી આમ્રની માળ મહોરે,  
હોલન્ટી વસ્ત્ર ઊંચે, કનકપગખુલી નર્તકી જેવી કેળો;  
પોપૈયાં ચોળીઢળતાં સ્તનસમ, દગની કીકી શાં શ્યામ જાંખુ,  
ટોળે જાણે મળી શું સહિયર રમવા વાડીની એવી કુંજો.

આવાં મૌકિતકોનું મૂલ્ય મૂલવવાની શક્તિ મારામાં નથી. આ સૌન્દર્યના સાર જેવા કાવ્યખંડનું પૃથક્કરણ મારે નથી કરવું. આ વર્ણનમાં મુકાયેલા અલંકારો નવીન છે કે રૂઢિગત છે તેનાં ચૂંથણમાં મારે નથી પડવું. વર્ણન યથાક્રમ અને સંગ્રહ છે કે કેમ તેનો કાદવ મારે નથી ચૂંથવો. કાવ્યની કોઈ પણ વ્યાખ્યા પ્રમાણે આ મૌકિતકોમાં શબ્દ કે અર્થ કે શબ્દાર્થ સચવાયા છે કે નહિ તે મારે નથી જોવું. મને એમાં કાવ્ય-શુદ્ધ અને ઉચ્ચ પ્રકારનું કાવ્ય-દેખાય છે. અને મારે એટલું જ ખસ છે. આને પોતામાં સમાવી શકે એવી કોઈ કાવ્યની વ્યાખ્યા ન હોય તો આના પરથી નવી વ્યાખ્યા ઘડાવી જોઈ એ, એમ હું શ્રદ્ધાપૂર્વક માનું છું.



‘ગુજરાત’નાં ઐતિહાસિક કાવ્ય પછી ‘ગુર્જરી કુંજે’ પર વધારે શું લખવાનું હોય? ‘ગુજરાત’ના ગીતનો સંયમ અને ભિન્ન કવિએ આમાં પણ સાચવ્યાં છે. ‘ગુજરાત’ આપણા પ્રાંતનું રાષ્ટ્રગીત બની શકે તો ‘ગુર્જરી કુંજે’ આપણું કૃત્યગીત બની શકે એમ મને લાગે છે.

ન્યાંહિ ભૂલભૂલામણી કોતરની ગૂંથી અદ્વરથી મહી ગાળે,  
ન્યાંહિ લોહ ને વજની ઝાડી પરે અધિદેવી જ કાળી વિરાળે,  
ન્યાંહિ કુંડભર્યાં કંઈ ઉણુ નીરે, ન્યાંહિ પ્રેમ દયારવ ગૂંજ્યો,  
ન્યાંહિ દુર્ગની માળ ગળેન્દ્ર શી, એ ગઢગર્વી ગુર્જરી કુંજે.

આમ છન્દની રચના જ કૃત્યને અનુરૂપ છે.

દેશગત ચિત્રમાળાની ત્રિપુટી બંધ થતાં જ પ્રકૃતિગત ચિત્રોની સુરમ્ય માળા આપણે જોઈએ છીએ.

આ માળામાં ‘શરદપૂનમ’ અને ‘શ્રાવણી અમાસ’નાં ચિત્રો આવે છે. પણ તાજમહેલને ય આપણે સગવડ ખાતર આ માળામાં મૂકીશું. આમ તો તાજમહેલ પ્રકૃતિસૌન્દર્યનું પુષ્પ નથી; માનવીને હાથે ધડાયેલી કાંઈ કલાકૃતિને પ્રકૃતિગત ચિત્રોની માળામાં મૂકતાં સંવાદ સચવાતો નથી; પણ તાજમહેલમાં શિલ્પસૌન્દર્ય અને તેના સદૈવ ધબકતા કવિતધબકારે પોતાનું જાદુ પ્રાકૃતિક દર્શનો જેટલું જ પાથર્યું છે. તેથી એ ચિત્રને આ વિભાગમાં મૂકતાં સગવડ સચવાશે.

કહે છે કે કવિએ તાજમહેલને જોયા પહેલાં જ આ કાવ્ય લખ્યું છે. એમ હોય તોપણ એમાં આશ્ચર્ય જેવું કશું નથી. કારણ કે કવિ એટલે જ મૂળથી કલ્પનાશીલ વ્યક્તિ. જગતે ન જોયેલાં સ્વર્ગનાં કે નરકનાં દૃશ્યોને તે પોતાની કલ્પનાથી નિરખી શકે અને સરજી શકે છે; માનવીની અનુભવસૃષ્ટિની પેલે પારના પ્રસંગોને તે સજીવન કરી શકે છે; તેની કલ્પનાને બળે તે અણુદોઢું દેખી અને દાખવી શકે છે; તો તાજમહેલની વાત ક્યાં રહી? તેનાં પ્રત્યક્ષ દર્શન થયાં

હોય કે નહિ; પણ તેનાં ચિત્રો ક્યાં દુર્લાભ છે? ને તાજમહેલની શિષ્પકવિતાને મૂર્ત કરતાં શબ્દચિત્રો પણ ક્યાં ઓછાં છે? આ બધાના પરિચયથી પણ તાજમહેલનો સરસ ખ્યાલ આવી શકે તેમ છે.

તેમાં ય કવિશ્રીનાં તાજમહેલનાં ચિત્ર માટે તો એ માહિતીની પણ જરૂર પડે તેમ નથી. ચિત્રનું નામ તેમણે તાજમહેલ આપ્યું છે એટલું જ; બાકી ચિત્રની લાવના તો એ છે. આ

તથાપિ મૃત્યુ રસના નથી-નથી,  
સૌન્દર્ય ને રનેહ અજીત મૃત્યુથી.

લાવનાને મૂર્ત કરવા માટે કવિએ તાજમહેલનો આશ્રય લીધો. ખીન્ને કોઈ લયલામળતૂની કે શિરીફરહાદની કથાને આશ્રયે પોતાની એ લાવનાને વિકસાવી શકે. કારણ કે તેમાં મુખ્ય હેતુ તાજમહેલનાં ગુણગાન કરવાનો નથી; પણ રનેહની અને સૌન્દર્યની અમરતા ગાવાનો જ છે.

આ ચિત્રમાં કવિ તાજમહેલને માત્ર સાધન તરીકે જ, પોતાની ભૂમિઓના સુપાત્ર વાહન તરીકે જ વાપરે છે અને એ વાહન દ્વારા રનેહનું પોતાનું ઉદાત્ત દર્શન વહાવે છે. આપણે એ દર્શન જ ભ્રમ્યે.

સંસારમાં મૃત્યુ અનિવાર્ય છે. મહાકાલની વાસુકિક્ષણા કોઈ ને ય છોડતી નથી. રાય કે રંકે, અમીર કે ફકીર, સંસારી કે વેરાગી, નોકોર કે પ્રેમી : બધાને આ ‘સર્વલક્ષી યમ કેરી યંત્રણા’ વેઠવી જ પડે છે. તો પ્રેમનું શું? એ ખરું કે પ્રેમને વિકસવા માટે, ફૂલવા ને ફેરવા માટે કોઈકે આલમ્બનની જરૂર પડે છે. પણ એ આલમ્બન નાશ પામતાં પ્રેમની શી ગતિ? શાહજહાં-મુમતાઝનો પ્રેમ, મુમતાઝ જતાં ક્યાં ટકે? પ્રેમનો આધાર જતાં, પ્રેમ ટકી કેમ શકે? વિયોગમાં પ્રેમ વધે કે ઘટે? કવિ આ પ્રશ્નને ઉકેલે છે.

તે માને છે કે પ્રેમપાત્ર નાશ પામતાં કે નજર પાસેથી દૂર થતાં પ્રેમ નાશ પામતો નથી. આ ધૂળની આંધીમાં અટવાતાં અસ્થિર જગત્માં અમર અને અજર હોય તો માત્ર સૌન્દર્ય અને સ્નેહ. એ બેને કાળે મૃત્યુ નથી, જરા નથી, વણસાડ નથી. આલમ્બન નાશ પામે તો તેની જ સ્મૃતિને વાસયણિ કરીને પ્રેમનું પંખી લાંબેસે છે.

આજ તાજ શું એ સુમતાજનો ? સખે !

કે સ્નેહના પંખીની વાસયણિ એ ?

આ સ્મૃતિ કોઈક વેળા સ્થૂલ રૂપ પણ પામે છે. પ્રેમપાત્રનું ચિત્ર કોઈક સ્મૃતિચિહ્ન કે કો'ક શાહજહાં જેવા બાદશાહે બંધાવેલા તાજમહેલ જેવી વસ્તુઓ એ પ્રેમને સાચવી રાખે છે, ત્યારે એ પ્રેમની અમાપ ભાવના સ્થૂલ રૂપ પામે છે. અને એને આધારે, એમાં પોતાનું હૃદય ઠાલવતાં ઠાલવતાં વિયુક્ત માનવી જીવે છે. પ્રેમ જેવી પરમ નિર્દોષ અને પરમ ઉદાત્ત ભાવના પણ માનવી અહોરાત્ર ન સેવી શકે એ તે વિધિની નક્ટાઈ કેવી ? પ્રેમમાં જ સ્વ્યાંપસ્વ્યાં રહેનાર માનવપંખીડાંની બેલડી તોડવાની કૃરતા એ શે કરતો હશે ? કવિ કહે છે :

શું પાદશાહી ચ દિલે ચિતા ? અરે !

અને પાછા પોતે જ સમાધાન કરે છે.

નવાલામુખી બે, સળગે સુધાકરે,

ત્યારે આ તાજમહેલ શાનું પ્રતીક છે ? પાદશાહી દિલના ચન્દ્રનું કે ચિતાનું ? હૈયાનો પ્રેમ એમાં ઠલવાયો કે વેદના ? તાજમહાલના અંગાંગમાં વિલસતું આ કુમારીનું માર્દવ ને પાનેતરની પ્રભાનો આ સોહાગ શાનાં પ્રતીક હશે ?

કવિકુલંકુરુના જ શબ્દો વાપરીને કવિ કહે છે કે :

‘વણુમાણ્યા રસો વાધી, પ્રેમરાશિ બને, સખી !’

એ મહાસત્યની બે આ પ્રતીતિ પ્રેમીએ લખી.

હૃદયની વેદનાને નહિ પણ પ્રેમને, હૃદયની નિરાશાને નહિ પણ અણુખૂઝ આશાને, હૃદયની પુનર્મિલનની દૃઢ શ્રદ્ધાને મૂર્ત કરવાને જ આ તાજની કવિતા સ્થાપત્યમાં રેડાઈ. અને ચક્રવાચકવીની બેલડીને કાળે વિછોડી તો યમુનાના સામસામે તીરે બન્નેએ પોતાની અહાલેક જગાવી. મુમતાઝ બેગમ તાજમહાલની આરસપથારીમાં સદાની સ્થોડ વાળીને સૂતી. સામે તીરે શાહજહાં જીવનના અન્ધકારમાં દટાયો. અન્તે કાળના કઠોર કબેજમાં યે દયાની કુંપળ કૂટી; ને એ ચક્રવા-ચકવીના અમર જીવનની હિવા ભીંગી. અદ્વૈતમાંથી ઘડીક દ્વૈતજીવનમાં આવી પડેલાં યુગલની અદ્વૈતભાવના ફરીથી સધાઈ.

અદ્વૈત એ દ્વૈતનું સ્થાપનું હેતું;  
અદ્વૈતનાથે નહિ દ્વૈત સાંખિયું.

પ્રિયપાત્રના વિયોગે આમ સ્મૃતિનું આલમ્બન કરીને જીવન ટકાવી રહેલા પ્રેમીને ફરીથી પોતાના પ્રિયપાત્રની પ્રાપ્તિ થઈ : અને પ્રેમની અમરતા અખંડ રહી.

‘શરદ્દૂનમ’ અને ‘શ્રાવણી અમાસ’ બન્ને પ્રકૃતિગત ચિત્રો છે. બન્નેની અંદર કવિની મનોદશા પ્રકૃતિ સાથે તાદાત્મ્ય સાધીને પ્રકૃતિના આછાધેરા રંગે રંગાઈ રહી છે. શરદ્દૂર્ણિમાની રૂપાળી રજનીમાં કવિનું હૃદય સ્નેહથી ને ઉદ્વેગસથી ભીજી છે. ચારુ ચંદ્ર-કલાને ભીગતી જોઈને કવિના શાન્ત સાગર હૈયામાં ભાવની ભરતી ચડે છે. રાત્રિના અંગેઅંગમાં વ્યાપી જતી જ્યોત્સ્નાને જોઈને, કવિના હૃદયમાં પણ સ્નેહજ્યોત્સ્ના વ્યાપી રહે છે. તેવી જ રીતે શ્રાવણી અમાસની સૂનસૂનકાર રાતે કવિના હૃદયાકાશમાં પણ સૂનસૂનકાર નિરાશા વ્યાપી જાય છે. અમાસની અધોર રાતના હૈયામાં ઝીણીઝાંખી તારલી યે જોવા નથી મળતી. તો કવિના શૂન્ય હૈયામાં પણ આશાનું કિરણ સરખું યે ક્યાં છે? થાકી થાકીને આંખ ઢળી જાય તો યે કાજળકાળી રાત્રિનાં પડ ભેદી શકાય તેમ નથી; તો કવિની આત્યન્તિક નિરાશામાં - તમરાજની

સંશયભૂમિકા જેવી શોકરાત્રિમાં ય નાખી નજર ક્યાં પડે તેમ છે?

આમ આ બન્ને ચિત્રો પ્રકૃતિના સમલાવશીલ આલેખનને લીધે અધિક ઉઠાવદાર બન્યાં છે.

બન્ને ચિત્રોમાં કવિની મનોદશા પ્રકૃતિ સાથે તાદાત્મ્ય સાધી રહી છે એ ખરું; પણ તાદાત્મ્યમાં એક ભેદ છે. ‘શરદ્પૂનમ’માં પ્રાધાન્ય પ્રકૃતિના વર્ણનને મળે છે; અને ‘શ્રાવણી અમાસ’માં એ પ્રાધાન્ય કવિની મનોદશાને મળે છે. ‘શરદ્પૂનમ’ની ચિત્રકલક પર માનવલાવની પશ્ચાદ્ભૂતે લીધે વધારે સચોટ અને સુરેખ બનતી સોહામણી શરદ, ગંભીરનીર સાગર ને શુચિસ્મિતા શશિકલાની ત્રિપુટી આલેખાયેલી છે. ‘શ્રાવણી અમાસ’ માં સૂનસૂનકાર પ્રકૃતિના આલેખનની પશ્ચાદ્ભૂ પર માનવીની શૂન્ય મનોદશાનું ચિત્રણ થયું છે. આમ એકમાં ગૌણ બનેલું આલેખન બીજામાં પ્રાધાન્ય મેળવે છે.

‘શરદ્પૂનમ’નું ચિત્ર કવિનાં સારાં ચિત્રોમાંનું એક છે. સન્ધ્યાના મહાઆરે ઊગતી પૂર્ણિમાના દર્શને કાવ્યે જે ઊર્મિઉછાળો અતુલવેલો તેનો કાવ્યોચિત મંજુલ પદાવલિમાં સ - રસ આવિષ્કાર આ ચિત્રમાં થયો છે. આ ચિત્રની

હસે છે સ્નેહની દહેરે જવું તું, ઓ સુધાસુખિ !

હસે છે એવું આચારે ચારુ ચન્દ્રકલા સખિ !

અને

એકલાં ઊગવું સ્હોવું, એકલાં આથમી જવું :

સ્નેહથી છલકાતા આ સંસારે એમ શેં થવું ?

જેવી કેટલીક પંક્તિઓ તો કથારની ચે લોકજીભે ચડી ગઈ છે. કવિની પ્રસાદમધુર શૈલીનો આ આખું ચે ચિત્ર સરસ નમૂના છે.

પણ છટક છટક પંક્તિઓને અપવાદરૂપે રાખીએ તો આ કાવ્યનું સંવિધાન અતિશય નબળું જણાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી. ચંદ્રીના દર્શને પ્રશાન્ત હૃદયમાં થતો ઔત્સુક્યમય સમુદ્લાસ આ કાવ્યની

કેન્દ્રવર્તી લાવના છે. એ લાવનાને પોષે ને વિકસાવે તેવી યોજના આ કાવ્યમાં નથી દેખાતી.

ચન્દ્રકલા ધીમે ધીમે જગે છે : પ્રશાન્ત સાગર સળકે છે; ચન્દ્રીના સ્પર્શથી નૃલોક જાગે છે; ગેખી પ્રલાવન્તી ચંદ્રિકા વહાવતી ચંદ્રી નભની અટારીએ ચડે છે : ને સ્નેહની લ્હેરથી સોહામણું લાગતું સ્મિત કરે છે : એ દેવખાલિકાને લાળીને જગત્ આપ્યું તેને નમી રહે છે. ને સાગરને ઊરે નાવડું ઝૂલે તેમ જ્યોત્સ્નાસરમાં ચંદ્રકલા ઝૂલી રહે છે.

આવા પ્રસન્ન અને ઉલ્લાસપૂર્ણ વાતવરણમાં ‘એકલાં જાગવું, રહોવું’વાળો વિચાર અસ્થાને નથી લાગતો ? ને કાવ્યના પ્રસન્ન વાતાવરણને નિરાશાથી કલુષિત નથી કરતો ?

‘શરદ્દપૂનમ’ જેમ કવિની મનોરમ પ્રાસાદિકતાનો નમૂનો છે તેમ ‘શ્રાવણી અમાસ’ કિલબટતાનો નમૂનો છે. ફરી ફરીને વાંચતાં ય કેટલીય પંક્તિઓ દુર્બોધ રહે છે. કવિએ પોતાની મનોદશાને પ્રકૃતિતરવ સાથે એવો રીતે ગૂંથો દેવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે કેટલેક સ્થળે તો આ ચિત્ર સૂપકાત્મ જ બની જાય છે. દા. ત. ‘હું જીઠ્યો, અને રાત્રિના તટ પર જીભો.’ આમાં રાત્રિનો તટ કયો ? આ રાત્રિ તે શોકની ને સંશયની રાત્રિ કે કુદરતની રાત્રિ ? મને લાગે છે તે પ્રમાણે એ રાત્રિ એટલે નૈસર્ગિક રાત્રિ નહિ; પણ સૂપકાત્મક સંશયરાત્રિ : કારણ કે પાછળથી આવે છે તેમ :

કાલરાત્રિના કિનારા ઉપર

સહોદર સંગે હું જીભો હતો.

\* \* \*

તમરાજની સંશયભૂમિકા જેવી

શોકરાત્રિની સીમ ઉપર હું જીભો હતો.

આ સંશયરાત્રિનો અર્થ જ આપણે આ કાવ્યમાં સળંગ લઈએ તો આટલો સાર તારવી શકાય : કવિ અને કવિનો સહોદર બન્ને મુગ્ધ

અવસ્થામાં વિહરી રહ્યા છે. દાલની કીડાની કે મૃત્યુ જેવી વસ્તુની આન્તરિક યોજના વિશે તેમને સંદેહ છે. મૃત્યુ એટલે શું? જીવનનો અન્ત કે જીવનની સંપૂર્તિ તે પ્રશ્નને તે બન્ને ઉકેલી શક્યા નથી. ત્યાં અકસ્માત સહોદર વિદેહ થાય છે. અને કવિને મૃત્યુની મંગલ યોજનાનું દર્શન થાય છે. મૃત્યુ એ પ્રભુનો પાર્શ્વદ; મૃત્યુ એટલે સ્વજનોના સ્નેહનો વિચ્છેદ કરાવનાર રાક્ષસ નહિ. આમ સહોદરના મરણથી કવિને મૃત્યુની ગહનતામાં ઊંડા ઊતરવાનો ને તેની યોજના સમજવાનો પ્રસંગ મળે છે.

આ પ્રસંગને કવિએ એવી જટિલ શૈલીમાં ને પદાવલિમાં ગોઠવ્યો છે કે તે દુર્બોધ બની જાય છે. ચિત્રદર્શનની આખી યે ચિત્રમાળામાં સહુથી વધારે જટિલ અને દુર્બોધ આ ચિત્ર છે. કવિએ કંઈ પણ ગહન તત્ત્વ આ ચિત્રમાં મૂક્યું હોય તોપણ તે યોગ્ય અને સારા કવિને સ્વાભાવિક બનેલી પ્રાસાદિક શૈલીમાં કહી શક્યા નથી. શિષ્ટ અને સંસ્કારી વાચકો આ ચિત્રનો મર્મ સમજી શકે નહિ તો દોષ તેમની સમજણશક્તિનો નથી; પણ કવિની દુર્બોધ શૈલીનો જ છે એમ કહી શકાય.

ચિત્રદર્શનોની ચિત્રમાળામાં આ ચિત્રને કદાચ સહુથી છેલ્લી પંક્તિનું કહી શકાય.

ચિત્રદર્શનો 'ના વ્યક્તિગત પ્રત્યેક ચિત્રનું દર્શન પૂરું થયું, હવે તેનું સમગ્ર દર્શન કરીએ; ને તેની અંદર વિલસી રહેલા કવિના વ્યક્તિત્વની કંઈકે આખી કરીએ.

સાહિત્યકાર સ્વાતુલવરસિક હોય કે સર્વાતુલવરસિક, પણ તેનું વ્યક્તિત્વ તેની કૃતિમાં પડ્યા વિના રહેતું જ નથી. સાહિત્ય એટલે જ અગાધ અને અતાગ માનવજીવનનું અમુક વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિંદુથી દર્શન. વિચારશીલ પ્રત્યેક વ્યક્તિ માનવજીવન તરફ અમુક વિશિષ્ટ દૃષ્ટિથી જુએ છે. કોઈને જગત આશાભર્યું લાગે છે. કોઈને સંસારમાં ચારે તરફ નિરાશા જ પથરાઈ રહેલી લાગે છે. કોઈની

દષ્ટિએ આપરિવર્તનશીલ સંસાર પ્રગતિ કરતો લાગે છે; તો કોઈને એ જ ચિહ્નો અધોગતનાં લાગે છે. કોઈને ત્યાગમાં ને સંયમમાં માનવઆત્માનો વિકાસ લાગે છે; તો કોઈને યાવજ્જીવેત્સુખં જીવેત્માં જ જીવનસાદૃશ્ય જણાય છે. આમ જગતનો અનુભવ પ્રત્યેક વ્યક્તિને જુદા જુદા પ્રકારનો હોય છે, અને પ્રત્યેક વ્યક્તિ પોતપોતાના અનુભવ પ્રમાણે જગતની સારાસારતાને નિહાળે છે. આને આપણે જીવનનું દર્શન કહી શકીએ. જીવનનું અમુક દર્શન તો બધી જ વ્યક્તિઓને હોય છે; પણ કેટલાંકનું દર્શન મર્યાદિત હોય છે; કેટલાંકનું વિશાળ હોય છે; કેટલાંકની દષ્ટિ પોતાના નાનકડા સમાજથી કે કુટુંબથી દૂર નથી જઈ શકતી; જગત આખાની વાતો તેની દષ્ટિએ 'સારાં ગામની ફિકર' કરવા જેવી લાગે છે. તો કેટલાક પોતાના વ્યક્તિગત કે નાના સમાજગત અનુભવની બહારના વિશાળ જગત ભણી જ નજર નાખે છે; અને પોતાનાં સુખદુઃખ તો ઠીક, પણ જગત આખું કઈ દશામાં છે તેના પ્રશ્નો ઉઠેલવાને જ મથે છે.

આવા મર્યાદિત કે વિશાળ દર્શનને કેટલાક સમજી શકે છે અને અનુભવી શકે છે; પણ તેનું ક્રમબદ્ધ વર્ણન આપી શકવાની શક્તિ તેમનામાં નથી હોતી. કેટલાક તેને વ્યવસ્થિત સ્વરૂપમાં મૂકી શકે છે ને તેઓ સાહિત્યકાર કહેવાય છે. આમ તો સાહિત્યકારનો અનુભવ ને તેનું જીવનદર્શન કોઈ પણ શિષ્ટ, સંસ્કારી અને વિચારક વ્યક્તિના જેવાં જ હોય છે; તદ્વાવત માત્ર એટલો જ કે સાહિત્યકાર તેને શબ્દોમાં મૂકીને આલેખી શકે છે, ખીજાઓ તેમ કરી શકતા નથી. What oft was thought but never so well expressed ને દર્શાવનાર જ સાહિત્યકાર કહેવાય છે.

જીવનના આ દર્શનની ઉદ્દત્તતા અને વિશદતાની પર સાહિત્યકારની મહત્તાનો આધાર છે. તેની કૃતિઓની સંખ્યા પરથી કે સાહિત્યનાં નાટક, કાવ્ય, નવલકથા, નવલિકા વગેરે વિધવિધ સ્વરૂપોના તેણે કરેલા ઉપયોગ પરથી, તેની મહત્તાને માપી શકાય નહિ. કવિએ



અત્યાર સુધીમાં લગભગ પચાસ પુસ્તકો પ્રગટ કર્યા છે; ને તેમાં નાટકો છે, વાર્તાઓ છે, જીવનચરિત્રો છે; ભાષાન્તરો છે; વિવેચનો છે; સાહિત્યના લગભગ બધા જ પ્રકારો છે. પણ તેના પરથી આપણે એમને મહાકવિ કે ગૂજરાતની વિભૂતિ કહી ન શકીએ. એ કહેવા માટે તો આપણે તેમના જીવનના દર્શનનું પરીક્ષણ કરવું રહ્યું.

ત્યારે ‘ચિત્રદર્શનો’માં ગૂંથાયેલું કવિનું વ્યક્તિત્વ કેવા પ્રકારનું છે?

કવિના વ્યક્તિત્વમાં ખાસ તરી આવતા ગુણો મુખ્ય બે છે : આર્યત્વ અને સહૃદયતા. એમના આર્યત્વની પ્રતીતિ ચિત્રદર્શનોમાં પંક્તિએ પંક્તિએ થતી આવે છે. આર્યસુંદરી ( ગુજરાત )નો ‘લલિત લજ્જનો, વદન જમાવ’ ગુણપ્રશસ્તિમાં કે

એક કૂલવેલે કલતાં કૂલ,  
અમારા એક સુગન્ધ અમૂલ ( ગુજરાત )

કે ગાંધીનાં નિષ્કામ ગીતાજીવન પર મોહી જવામાં એ આર્યત્વ ઊઠળી રહ્યું છે. ‘કુલયોગિની’માં દેવીને જ બાળકોની માતા - પિતા થવાની અને

આવશે અતિથિરૂપે દેવી કે કેઈ દેવતા,  
કે સ્નેહી કે, સગાં કે, કે હરિનાં જન ભાવતાં.

તે સહુનું યોગ્ય આતિથ્ય કરવાની ભલામણ કરવામાં, કે

માંડી જ વેદી ગૃહની, લીંપી પંચગવ્ય,  
તેં આદર્યો ગુણવતિ ! કુલયજ્ઞ ભવ્ય;  
પંચાગ્નિ પંચશિખ પંચ દિશે જલે છે,  
હોમાઈને હવિરૂપે મહર્ષી તું બળે છે.

એ ઉપમા શોધી કાઢવામાં પણ એ જ આર્યહૃદયની ઊર્મિ ઊઠળી રહી છે. એમનો આદર્શ રાજવીર કે કદપનામૃતિ નવયૌવના, એમના તાજમહેલના દાવ્યની પ્રેમભાવના કે ચારુવાટિકાની સૌન્દર્યભાવના;

બધાં જ આર્યત્વને રંગે રંગાઈ ગયાં છે. ‘બ્રહ્મદીક્ષા’ ‘શુરુદેવ’, ‘સૌરાષ્ટ્રનો સાધુ’ અને ‘પિતૃતર્પણ’માં તો આર્યત્વ અંગેઅંગમાં ધબકી રહ્યું છે. એ ચારે ચિત્રોમાંની લાવનાઓ આપણા પુરાણ મુનિઓએ ભારતવર્ષની રંગેરંગમાં વણી દીધેલી લાવનાઓનાં પ્રતિબિમ્બ જેવી જ લાગે છે. કવિની દષ્ટિએ મહર્ષિ દયાનંદ સરસ્વતીની શાશ્વત પૂજ્યતા ‘સદ્ધર્મના સનાતન સાધુઅંશોમાં’ જ રહી છે. ‘શુજરાતનો તપસ્વી’ એ નામ જ કવિનો તપ લણીનો—વિલાસ લણીનો નહિ, પણ સર્વસમર્પણી લાવવાળાં તપ લણીનો—પક્ષપાત ખતાવી આપે છે. શુજરી કુંજોમાં પણ ગાન તો શુજરાતના આર્યત્વનું જ થયું છે.

એ આર્યત્વ જ એમને વસુધૈવ કુટુમ્બકમ્ના લબ્ધ આદર્શ તરફ લઈ જાય છે.

પ્રભુ છે એક, ભૂમિ છે એક,—

પિતા છે એક, માતા છે એક,—

આપણે એકની પ્રજા અનેક.      ધન્ય હો !

શુજરાતના રાષ્ટ્રગીતમાં કવિ આ રીતે કહે છે. શ્રીમદ્ ભગવદ્ગીતાના યસ્માન્નોદ્વિજતે લોકો, લોકાન્નોદ્વિજતે ચ યઃ ના અને ન હિ કલ્યાણકૃત્ કશ્ચિત્ દુર્ગતિં તાત ગચ્છતિના આદર્શોએ તેમને મુગ્ધ કર્યો છે; ને એ આદર્શો એમણે પોતાના શુરુદેવના જીવનમાં સાંગોપાંગ મૂર્ત થતા દીઠા, તેથી તો એમની હૃદયપૂજા શુરુદેવના ચરણે ઢળી છે. કવિ જ્યાં જ્યાં ગીતાલાખી વિભૂતિનો અંશ નિહાળે છે ત્યાં ત્યાં લાવણેર નમે છે — પછી એ વિભૂતિ ગમે તેમાં મૂર્ત થઈ હોય.

વસુધૈવ કુટુમ્બકમ્ની એ ઉદાત્ત લાવનાને લીધે જ એમનામાં સર્વધર્મસમન્વયની વિશાળ દષ્ટિ ઊઘડી છે. કવિ એક જ ધર્મના નથી, એક જ પક્ષના નથી. જે જે પક્ષમાં તેમણે ધધરલાખી વિભૂતિનાં દર્શન કર્યાં છે તે તે પક્ષમાં તે વિભૂતિ પૂરતા કવિ લબ્યા છે. આ સર્વધર્મસમન્વયની પ્રતીતિ કવિના સર્વધર્મપરિષદના અધ્યક્ષપદેથી આપેલા વ્યાખ્યાનમાં પૂરેપૂરી થાય છે. અહીં પણ પારસી,

ખિસ્તી કે ઈસ્લામી : બધા ધર્મના ગુણ - અંશે ભણીને તેમને। પક્ષપાત અને સહુભાવ જ એમને આર્યત્વના સંરક્ષક બનાવે છે ને છતાં ય તેના કૃપમંડૂક બનતા અટકાવે છે. તેથી જ તો પોતે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના હોવા છતાં ય દયાનંદ સરસ્વતી તરફ આટલો ભક્તિભાવ દર્શાવી શકે છે.

આર્યત્વની આ અપૂર્વ છટાની સાથે ભળે છે તેમની નૈસર્ગિક સહૃદયતા. કવિની સહૃદયતા આ ચિત્રદર્શનોમાં પ્રત્યેક પંક્તિએ પ્રતિબિંબિત થાય છે. કવિએ જે જે ગુણોની પૂજા કરી છે તે તે ગુણોએ નૈસર્ગિક રીતે જ કવિને આકર્ષ્યા છે. અને એ ગુણોની પૂજા એટલે આછીઅધૂરી કે ઉપરછટલી પૂજા નહિ, પણ આખા ચે જીવનને। ને હૃદયને। ભક્તિભાવ. આ સહૃદયતાને લીધે જ કવિને સ્ત્રીજાતિ પરનો પુરુષનો સનાતન અન્યાય સાહે છે. ને એક વખત તે અન્યાય સાદ્યો એટલે થયું ! કવિના હૃદયનો પ્રબળ પશ્ચાત્તાપ શરૂ થાય છે. ખીજાઓ આ વાંચીને કે સાંભળીને શું કહેશે તેની પરવા સરખી ચે દર્ધા વિના તે પોતાની ક્ષમાપ્રાર્થના કર્યે જાય છે. કુત્રયોગિની અને પિતૃતર્પણ સહૃદયતાના નિર્મળ નિતાર જેવાં ચિત્રો છે. એ બંને ચિત્રોમાં કવિ પોતાના જીવનના કડકમાં કડક પરીક્ષક બન્યા છે. અને પોતાની પરીક્ષામાં પોતે સફળ ન થયા હોવાથી, પોતાને તે ઉગ્ર પશ્ચાત્તાપની શિક્ષા કરે છે.

કવિના સ્વભાવમાં વણાઈ ગયેલી આ સહૃદયતામાંથી સત્યવક્તૃત્વની કૃપણો ફૂટે છે. કવિનું સત્યવક્તૃત્વ એટલે અગ્રિય હોય તેવાં સત્યનું પણ ઉચ્ચારણ. આ સત્યવક્તૃત્વને લીધે કવિને કાંટાળો તાજ પહેરવો પડ્યો છે. અનેકની સાથેના મીઠા સંબંધોને આ સત્યવક્તૃત્વે જ મૂળથી ઉખેડી નાખ્યા છે. મહાત્માજીને વિશે કે અસહકારીઓને વિશે તેમણે જે જે કહ્યું છે તે તે બધુંય સત્ય હોય કે ન હોય : પણ કવિને તો તે સત્ય લાગ્યું એટલે જેમનું તેમ કહી દીધું. આ નીતિ કેટલે અંશે પ્રશસ્ય તે પ્રશ્ન છે. પોતાને લાગ્યું તે તડ ને ફડ કહી દેવાની નીતિ યોગ્ય ? કે પ્રિયં ચ નાનૃતં વ્રૂયાત્તની નીતિ યોગ્ય ? આ પ્રશ્નનો

ઊકેલ આપણે અહીં કરવાને ન મથીએ. આપણે તો કવિની અણીશુદ્ધ સત્યનિષ્ઠાનું જ દર્શન કરવું રહ્યું.

ખીજવ્યા, પજવ્યા પૂરા, કુમળું દિલ કાપિયું,  
ને તમારા દિને છેલ્લા ઝેર કીધા; બધું ગયું !

પિતૃતર્પણના આ હૃદયભેદક પશ્ચાત્તાપમાં પણ એ જ સત્યનિષ્ઠા અને એ જ ઉગ્ર આત્મનિરીક્ષણનું દર્શન થાય છે. અને એ દર્શન પણ કેવું ભવ્ય છે ? કવિની સત્યનિષ્ઠા માત્ર પરાયાં પૂરતી જ નથી રહી : પોતાની અંગત જાતને ય કવિ એ જ સત્યનિષ્ઠાની કસણીએ કસે છે; ને સોતું હોય તે જ સંધરે છે.

આ આર્યત્વ અને સહૃદયતા જ આ ચિત્રદર્શનોની મહત્તાને શતગુણ વધારે છે. અને આપણાં હૃદયને ભાવભેર નમાવે છે.

[ ૧૯૩૫ ]

## વસન્તોત્સવ

વસન્તોત્સવનું વિચારસૂત્ર ત્રિવિધ છે : પ્રેમ, લગ્ન અને સ્વાતંત્ર્ય. તેમાંય પ્રધાન સૂત્ર પ્રેમનું છે. ને એ પ્રેમના પ્રાદુર્ભાવ માટે લગ્નની આવશ્યકતા છે. એ લગ્નનાં દ્વિવિધ સ્વરૂપની ચર્ચા કવિ કરે છે. રમણ - સુલગાનાં લગ્ન એ એક સ્વરૂપ; અને વિલસુ - સૌભાગ્ય-ચંદ્રનાં પુનર્લગ્ન એ બીજું સ્વરૂપ. આ બંને પ્રકારનાં લગ્ન દ્વારા પ્રેમની વસન્ત માનવહૈયામાં ઊગે છે. ને માનવના દેવજીવનનો પ્રારંભ થાય છે એમ કવિ માને છે.

**રમણ - સુલગાનાં લગ્ન :**

રમણ અને સુલગા બન્ને કુમારાં છે. બન્નેનું પરસ્પર આકર્ષણ થયેલું છે. વ્યાવહારિક મુદ્રાથી એમનાં લગ્ન અંકિત નથી થયાં. 'જગતને ચોપડે' એમનાં લગ્ન નથી નોંધાયાં. પણ એમનાં આત્મ-લગ્ન તો ક્યારનાંયે થઈ ગયાં છે. 'મનુજ વિના સકલ જગતે તેમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યા હતાં.' વ્યાવહારિક લગ્નમુદ્રાથી અનાંકિત આ લગ્ન તરફ પણ કવિનો પરમ સદ્ભાવ છે. રમણની માતા પાસે જ એ ખોલાવે છે :

‘સંયમ તીર્થ દેવભાવના ઉદીપનાર્થે છે,  
દેવભાવના દમનાર્થે નથી, હો !’

આમ વ્યાવહારિક રૂઢિઓ ને લાજમર્યાદાઓ કવિને મંજૂર નથી. પ્રેમના પ્રાદુર્ભાવ પછી એ સ્નેહસંતાનો મળે, આશા પોષે, દિલાસા દઈ, હૃદયની વાતો કથે એમાં કવિને અસ્વાભાવિક કે અયોગ્ય કશું લાગતું નથી.

વિલસુ - સૌભાગ્યચન્દ્રનાં લગ્ન :

વિલસુ - સૌભાગ્યચન્દ્રનાં લગ્ન પુનર્લગ્નનાં સૂત્રે પરાવાયેલાં છે. વિલસુ યુવાન છે. રસિક છે. વસન્તગીત કવિએ એના મોઢામાં મૂક્યાં છે. કવિ એને ‘કુમારી’ અને ‘વિશુદ્ધવાસિની’ કહીને બોલાવે છે. એ દેહલગ્નની વિધવા છે એટલે પુનર્લગ્નમાં જ એની મુક્તિ રહેલી છે. સૌભાગ્યચન્દ્ર તરફ એનું હૃદય ઢળ્યું છે એટલે વિષવંતાં જગતની ઉપેક્ષા કરીનેય કવિ સૌભાગ્યચન્દ્ર સાથે તેનું આત્મલગ્ન કરી આપે છે.

લગ્ન :

આ બંને લગ્નો હજી સ્થૂલ ભૂમિકામાં જ રહ્યાં છે. દેહની ભૂખ હજી શમી નથી. નયનોને તેમાં પ્રાધાન્ય મળતું હજી અટક્યું નથી. ‘ધન્દુકુમાર’માં વિકસે છે અને ‘જયાજયંત’માં પૂર્ણતા પામે છે તે આત્મલગ્નની લાવના માત્ર ખીજસ્વરૂપે અહીં જોવા મળે છે. છતાં પણ આ બંને લગ્નો વચ્ચે એક સૂક્ષ્મ ભેદ છે.

રમણસુલગા યુવાન છે : મુગ્ધ છે : લગ્નજીવનની હજી એમની ઉષા તાજી જ ઊઘડે છે. એટલે વસન્તવિધુનાં પૂજન પછી, ખીડાયેલું કુમુદ રંગે આપીને સુ. કહે છે :

‘ મધુર રમણલાલ !

હૃદય હજી આવું છે,

ખીડેલાં કુમુદ જેવું.

તેને ઊઘાડો તેમ

મહેનેય ઊઘાડજો, હો.’

વિ. સૌ. પણ યુવાન છે : મુગ્ધ છે : પણ વિ.ને જગતે વિધવા ઠરાવી છે. એટલે ધન્નિયોની વાસના માટે જ વિ. લગ્ન કરે તે કવિને સંમત નથી. એ લગ્ન તો મુખ્યત્વે અને સમગ્રે શુદ્ધ, ઉદાત્ત, ઉદાર પ્રેમલાવનામાંથી જ પ્રગટ્યાં હોવાં જોઈએ. તેથી જ મોગરીની ગાળ ગૌ ના દરે આગેવાનાં નિ જોયે ને .

‘ પ્રિયતમ સૌભાગ્યચન્દ્ર !  
રજની મુખ ધોતા જ્યોતિદેવ  
રહારા પ્રાણને અજવાળશે.  
પ્રાણમાળા તમને આરોપું છું.’

આ શબ્દો બોલતી વેળા સૌ. તરફના પોતાના પ્રેમમાં વિકારની ગન્ધ સરખીયે નથી, ને વિકારની - રજનીની - ગન્ધ હશે તો જ્યોતિદેવ એને અજવાળશે - એવી ભાવના પ્રગટ નથી થતી ?

અલખત, આ બંને લગ્નનો અંતિમ ઉદ્દેશ તો જગત્સેવા જ હોવો જોઈએ. યુવાન, રસિક, રમણ જ કહે છે :

‘ પ્રિયતમ સુભાગા !  
પ્રેમકિરીટ શીષે મૂકું છું,  
ધર્મકાયે દોરજો, રનેહરાણી જી.’

\*

આ બંને પ્રકારનાં લગ્ન - પ્રથમ લગ્ન કે પુનર્લગ્ન - પણ સ્વયંભૂ અને સ્વેચ્છાસ્વીકૃત હોવાં જોઈએ એમ કવિને લાગે છે. યુવાનયુવતીનાં આવાં choice marriageને માતાપિતાએ સંમતિ આપવી જોઈએ એમ પણ કવિ માને છે. રમણની માતા એટલા માટે જ રમણસુભાગનાં આત્મલગ્નને વધાવે છે : એમને એકાન્તમાં મળવાની તક આપે છે. ‘ આત્મન્ નહીને અમળ બહેણે પાણી ભરતાં જળ ઝીલવાં ’ તેમાં તેને પાપ નથી લાગતું. યુવાનયુવતીના લગ્ન-જીવનને આશીર્વાદ આપનારાં માતાપિતા જ ન્હાનાલાલની ભાવના-સૃષ્ટિનાં આદર્શ છે.

એ માતાપિતાએ પોતાનાં સંતાનોને સહચર શોધવાનું સ્વાતંત્ર્ય કે અનુકૂલતા આપવા ઉપરાંત પણ ખીજું કરવાનું રહે છે. દેહલગ્નની વિધવા પુત્રીને આત્મલગ્ન કરાવી આપવાની અનુકૂલતા પણ માતાપિતાએ કરી આપવી જોઈએ એમ ન્હાનાલાલ માને છે. રમણના વડીલ તો અપવાદરૂપે છે. વિલમ્બજેન તો તેમની આંખની ડી

જેવી છે એટલે વિ. સૌના માર્ગમાં એ કંટક પાથરે તેમ નથી; પણ સૌભાગ્યચન્દ્રને એક વિચાર મૂંઝવે છે :

‘ અન્ય માતાપિતા  
હૃદયના મેલ કાં સાચવતા હશે ?  
પિતૃમાતૃના નિર્બળ હૃદયદર્પણે  
સન્તાન જીવનદર્શન લે છે.  
બાલકનું પ્રથમ દેવમંદિર  
માતાપિતાનું મુખડું છે.  
એ મંદિરે મનુષ્યે  
પરમ ઉદાત્ત, પ્રકાશવતા  
સ્નેહજ્યોતિ કાં નહિ પ્રકટાવતા હોય ?  
વિયો યો નઃ પ્રવોદયાત્ ॥  
દસ હજાર વર્ષે પણ ભારતમાં  
એ મંત્ર જીર્ણ થયો નથી,  
બીજાં દસ હજાર વર્ષે પણ  
કૃણશે કે નહિ ? ભારતનાં ભાગ્ય જાણે  
મર્ગે દેવસ્ય ઘી મહિ ॥

અને એ મૂંઝવણજન્ય નિરાશા પણ ઉપર્યુક્ત પંક્તિઓમાં પ્રતીત થાય છે.

આ વસન્તોત્સવની ભાવનાસૃષ્ટિ પણ અજળ છે. જગતના નવસર્જનની વસન્ત લૂમીઝૂમી રહી છે. ત્યારે

(૧) વસ્તુધરા ધનધાન્યથી છલકારી રહી છે. સંસ્કારી માતા-પિતા કૃષિકર્મ કરવામાં નાનમ નથી માનતાં. રમણ - વિલસુના પિતા કૃષીવલ જ છે ને ?

(૨) માતાપિતા ઉદાર વિચારનાં છે. પોતાનાં સંતાનોના સ્વયંજીવિકાસના, શુદ્ધ સાંસ્કૃતિક પ્રેમના પન્થને તે પોતાના આશીર્વાદથી



અજવાળે છે. રમણ - સુલગા કુંવારાં છે. તોય નિશ્ચય જીવે મળી શકે છે. રમણની માતા તેને માટે અતુટ્કલતા કરી આપે છે. અતુટ્કલતા કરી આપે છે તે પણ વખતનાં બહેણને માન આપીને જ નહિ, પણ પૂર્વશુદ્ધિપૂર્વક, સંપૂર્ણહૃદયપૂર્વક. અને પોતાની વિધવા પુત્રી સૌભાગ્યચંદ્રની સાથે આત્મલગ્ન કરે તેમાં પણ તે વિરોધ હોવાને તેવાં નથી. રમણ એ વાતની ખાતરી સૌભાગ્યને આપે છે.

(૩) અને યુવાનો ને યુવતીઓ પણ રસિક, સંસ્કારો, કવિકલ્પ છે. બધાં ભણેલાં છે : બધાંનાં હૃદય સંસ્કારથી કામળ બન્યાં છે. કવિત્વથી તેમની મૃદુતા શતગુણ વધી છે. સૌભાગ્યચંદ્રને મળ્યા પછી વિલસુના વદન પર સંતોષ અને કૃતાર્થતાબ્દને રમણ રાજ થાય છે. હૃદય તેમનાં વિશુદ્ધ છે એટલે વ્યાવહારિક લગ્ન પહેલાં પણ લગ્નોત્સવ ઊજવતાં તેમને સંકેત કે શ્લોક નથી થતો.

(૪) અને વિલસુ વિધવા છે; છતાં એની રસિકતા કે રસેષણા શોષાર્થ નથી ગયાં. કુમારાંઓની સાથે એ લળી શકે છે. કુમારીના જ ભાવ ધરી શકે છે. ગીતની ગંગા એના કંઠમાં સતત ઊભરાય છે. સામાજિક વિષમતા, વિષમય વિશ્વની કુટિલતા એને ઘડીક અકળાવે છે. પણ ભોળું એનું હૃદય તરત જ સૌભાગ્યચંદ્ર પાસેથી સમાધાન મેળવી લે છે. ‘કૌમારનાં જીવનખેલન’ એને નથી રુચતાં એટલે તરત જ એ સ્નેહભિક્ષા માગે છે ને સૌભાગ્યચંદ્રને સ્નેહદાન આપે છે.

(૫) એ ભાવનાસૃષ્ટિ, સ્વર્ગની સૃષ્ટિ જેવી જ છે. નથી તેમાં ‘કૌમારના કરમાશ’ કે નથી ‘વૈધવ્યની વિરપતા.’ ‘ત્યાં સદૃષ્યોલ્લસીએ જ વિહરે છે.’ રમણ - સુલગા; સૌભાગ્યચંદ્ર - વિલસુ; અને ન્હાનો પેલો નયન ને બટકખોલી કુસુમ્પી : બધાંનાં યુગ્મે જ એ સૃષ્ટિમાં મ્હાલી રહ્યાં છે. વિયોગ એમણે જાણ્યો નથી : નિરાશા તેમણે પ્રોછી નથી. પરમ અદ્વૈતીની જેમ લોકાપવાદલયમુક્તિ પામવાના તેમના પ્રયત્નો છે.

આમ ન્હાનાલાલની ભાવનાસૃષ્ટિ સર્વથા રસમય, સુખમય, આનન્દમય, આશામય અને નિર્મળ છે.

આ ભાવનાસૃષ્ટિને કલાદૈહ આપવાનું અલખત, કવિથી ખની શક્યું નથી. સ્નેહ-લગ્ન જ મનુષ્યને માનવીમાંથી મહેશ્વર ખનાવી શકે તેમ છે એ કવિની શ્રદ્ધા છે અને એ શ્રદ્ધાનું આલેખન વસંતોત્સવમાં કવિ કરવા મથે છે. પણ સ્નેહલગ્નને લીધે જગતમાં નવ-વસંતનો અવતાર ખરેખર થતો કવિ ખતાવી શકતા નથી. રમણ-સુલગાનાં કે વિલસુ-સૌભાગ્યચંદ્રનાં સ્નેહલગ્નને લીધે જગતમાં નવી વસંત ખેડી એમ કવિ કહે તે જ ખસ નથી, કલાપૂર્વક એમ ખનતું ખતાવવું જોઈ એ.

રમણ-સુલગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ લગ્ન પહેલાં જે લગ્નોત્સવ ઊજવે છે તે કવિને સંમત લાલે હોય પણ નીતિની દૃષ્ટિએ એને સંમતિ આપી શકાય? ખાસ કરીને, ‘પ્રભુએ ખાંધી પાળ, રસસાગરની પુણ્યથી.’ એમ ગાનારા કવિની નીતિ-ભાવનાની દૃષ્ટિએ ?

આ કાવ્યમાં ત્રણ યુગ્મો છે, રમણ-સુલગા, સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ અને નયન અને કુસુમખી. આમાં, રમણ-સુલગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ તો સ્નેહલગ્નનાં પ્રતીક છે. પણ નયન અને કુસુમખી શાનાં પ્રતીક છે, ખાળલગ્નનાં કે ખાળસ્નેહનાં તે સ્પષ્ટ થતું નથી.

વસંતોત્સવની જે ભાવનાસૃષ્ટિ કવિ કહે છે અને કવિને હાથે જે જગતનું ખરેખર આલેખન થયું છે તે ખન્ને પરસ્પર વિરોધી છે. કવિએ જે જગતનું આલેખન કર્યું છે તેમાં પણ જગત તો સ્નેહ-સંલગ્ન દંપતીઓનાં જીવનનાટ્યનું પ્રતિનાયક જ રહે છે. વસંતોત્સવ ઊજવાઈ ગયા પછી ખાર મહિના સુધી એ લોકોને પરસ્પરને દિલાસા આપવા, આશા પોષવા મળતું પડે એવું જગત ત્યાં પણ રહ્યું આલેખાયું છે.

વાચ્યાર્થ પરથી એકદમ લક્ષ્યાર્થ પર આલી જવાની કવિના સંવાદોની ખાસિયત અહીં પણ જોવા મળે છે. આને લીધે કવિને પોતાના પ્રિય વિચારો વ્યક્ત કરવાની તક મળે છે એ ખરું; પણ સૂક્ષ્મ રીતે જોઈ એ તો એમાં ઔચિત્ય ઝાઝું જળવાતું નથી. ખાળક

ઉત્સાહપૂર્વક આંખમીચામણી રમવાનું આમંત્રણ આપે ત્યાં એને 'પૂર્વ' નો મહિમા સમજાવવામાં આવે એ તર્કશુદ્ધ કે સચુક્તિક લાગતું નથી.

વસન્તોત્સવમાં કવિએ અનેક શબ્દાલંકારો અને અર્થાલંકારોની રચના કરી છે. એમાં ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા અને રૂપક એ ત્રણ અલંકારો સવિશેષ દેખાય છે. એ અલંકારો ક્યારેક પુષ્પો, પક્ષીઓ, આકાશ અને આકાશલક્ષ્મી અને રત્નો અને પાર્થિવ પદાર્થોમાંથી વીણવામાં આવ્યા હોય છે. તો ક્યારેક ગહન ગંભીર ભાવનાઓમાંથી વીણવામાં આવ્યાં હોય છે. આમાંનાં ઘણાં અલંકારો નવીન અને મનોરમ હોય છે તેમ છતાં, કાંઈ કાંઈ અલંકાર દ્વારા સૂચવાતું ચિત્ર સૌન્દર્ય પોષક નથી પણ હોતું. ઝાડની ડાળીઓથી લટકતી મૂલગાને રમણ ચુંબન કરતો હોય એ દૃશ્ય કલ્પનાને મૂલગ લાગતું નથી. આ ઉપરાંત ભાવની, ભાષાની, અલંકારોની, વર્ણનોની અને ક્રિયાઓની પુનરુક્તિ પણ બહુ રસાવહ બની શકતી નથી.

[ ૧૯૩૬/૧૯૫૧ ]

## વસન્તોત્સવ — થોડીક અર્થચર્ચા

‘વસન્તોત્સવ’ના અન્ત ભાગમાં નીચે પ્રમાણે પંક્તિઓ આવે છે:-

‘ પ્રિયે ! દશબાર દિવસમાં

બાબુ — આવશે :

તહમારાં ને વિલસુજ્જેનનાં

પ્રભુમન્દિરે —’

‘ પણ, પ્રાણનાથ !

તહમારું લગ્ન કચ્છારે થશે ?

‘ મહારે તો તે—જોવું—છે.’\*’

આ પંક્તિઓનો અર્થ બેએક ભાઈઓએ એવો કર્યો છે કે સુલગા અને વિલસુને બાબાઓ જન્મે છે. અને રત્નદાસમાસીને બાગે ખેલતા આ રસાતમાઓ, છેવટ, ‘જીવન સમ્મેલી,’ સાગરતી—ચિર જીવનની—મહા સફરે ચાલ્યા જાય છે; એટલે કે સ્વર્ગવાસી થાય છે.

પરંતુ કથાવસ્તુના પૂર્વાપર સંદર્ભનો વિચાર કરતાં એ અર્થ બરાબર બંધબેસતો હોય તેમ મને લાગતું નથી. કારણ કે :

(૧) દસબાર દિવસમાં જ જેને સુવાવડ આવવાની છે એવી સુલગાને ‘કરચલિયાળા, કાળા, ભયંકર, બારે મેઘ ઉલટયા હતા’ એવા વરસાદમાં બહાર નીકળવાની શી જરૂર પડી તે પ્રશ્નને બાબુએ મૂકીએ તોપણ ‘દશબાર દિવસમાં બાબુ—આવશે’ એ વધામણી આપવાની અહીં કશી જરૂર નથી. આવા સમાચાર કાં તો ગર્ભ રહ્યો હોવાની આશા બંધાય કે તરત આપવાના હોય : કાં તો પ્રસૂતિ થાય ત્યારે જણાવવાના હોય અને એ વધામણી પણ સુલગા રમણને આપે તે યોગ્ય ગણાય; પુરુષ સ્ત્રીને આપે તે નહિ.

\* ‘વસન્તોત્સવ,’ પહેલી આવૃત્તિ; ઈ. સ. ૧૯૦૫ પૃ. ૯૪.

(૨) કુમારી સુલગા અને વિધવા વિલસુ, જનનેના હૃદયમાં એક સાથે રહેલા હૃદય થતો કવિએ જતાવ્યો છે તે યોગ્ય છે. પણ માતા પણ જાને એકા સાથે જાને તેવી યોજના કરવાથી કાવ્યગુણમાં કશી વિશેષ અમલકૃતિ આવતી હોય તેમ લાગતું નથી. સ્ત્રીત્વની ચરમ સિદ્ધિ માતૃત્વમાં છે એમ ન્હાનાલાલ માને છે. અને એ એમણે ‘વસન્તોત્સવ’માં જ, — અહીં નહિ, પણ અન્તભાગમાં — જતાવ્યું છે.

(૩) રમણ — સુલગા અને સૌઆગ્યચંદ્ર — વિલસુનાં રનેહલગ્ન થયાં, એમને જાણાઓ આવ્યાં, અને રનેહજારમાસીને જાગે ખેલતા આ રસાત્માઓ, છેવટે, સ્વર્ગવાસી થયા, આટલું જ જો થવાનું હોય તો એમાં રનેહલગ્નનો જ વિશિષ્ટ કહી શકાય તેવો મહિમા શો આવ્યો ?

(૪) ‘જાણુ’ એટલે જાણક, જાણો કે જોખી, એવો અર્થ લઈ એ તો રમણની વાતના જવાબમાં સુલગા વચ્ચે જ જો કહે છે તેનો અર્થ ખેસાડવો કઠણ થઈ પડે છે :

‘પણ, પ્રાણનાથ !  
તહમારું લગ્ન કચ્હારે થશે ?  
મ્હારે તો તે — જોવું — છે.’

(૫) આ ઉપરાંત પૃષ્ઠ ૯૨ પરનું ‘નીચેનું’ વર્ણન પણ આ સંદર્ભમાં આપણે જોવું જોઈ એ :

ગ્રીષ્મના સુકોમલ પ્રભાતે  
કે ગગને ચંદ્રકલા-રેલે ત્હારે  
પછી રનેહસન્તાન મળતાં,  
આશા પોપી, દિલાસા દઈ,  
હૃદયની વાતો કથી,  
પંખી શાં ડાળ્યે  
ઘડી ભેળાં ભેરી  
વનમાં વિખૂટડાં બહેતાં.

મનુજ વિના સકલ જગતે  
તહેમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યાં હતાં.

પ્રાણકલા નીરખવાનાં નયન  
મનુખાલને કચ્છાં પ્રભુએ ધીર્યાં છે હજી ?

એમાં આશા પોષવાની હોય તો મનુજે પણ આ લગ્નને સ્વીકારશે તે અને દિલાસા દેવાના હોય તો ‘વનમાં વિખૂટડાં’ વહેવાની આ વેળા, ક્યારેક, વીતી જશે એ : એ સ્પષ્ટ છે. લગ્નના કશા બાહ્ય વિધિ વિના, લગ્નકળને ઉપભોગ-પુનમુખદર્શનનો યોગ-આ બન્ને યુગલોને મળી ચૂક્યો છે એમ જો કવિને ‘બાણુ-’ના આ અર્થ દ્વારા સૂચવવું હોત તો આ આશા પોષવાની અને દિલાસા દેવાની વાતની કશી જરૂર નથી રહેતી.

આ બધો દૃષ્ટિએ વિચાર કરતાં, સુલગા અને વિલસુ માતા બનવાની તૈયારીમાં છે એવું સૂચવવાનો અહીં કવિનો આશય હોય તેમ મને લાગતું નથી.

તો પછી અહીં કવિ શું સૂચવવા માગે છે ? મને લાગે છે તે પ્રમાણે અહીં મુશ્કેલી ‘બાણુ-’ શબ્દને લીધે ઊભી થઈ છે. અને એ ઉદ્દેશ્ય એકાએક ને અણધાર્યો જ આવે છે એટલે એ મુશ્કેલી વધી છે. પણ ‘બાણુ’ શબ્દ પછી અમુક શબ્દો અધ્યાહત છે તે સૂચવતી રેખાનો વિચાર કરીએ તો ‘બાણુ’ એટલે બાબો (કે બેબી) નહિ, પણ બાણુજી, બાણુમાઈ, બાણુકાકા, બાણુમામા કે બાણુસાહેબ જેવા નામે ઓળખાતી, કુટુંબની કોઈ મુખ્ય અને મહત્વની વ્યક્તિનો અહીં ઉદ્દેશ્ય હોય એવું અનુમાન સહેલાઈથી થઈ શકે છે. રમણ-સુલગા અને સૌભાગ્યચંદ્ર-વિલસુ હૃદયથી એકમેકનાં બની ગયાં છે ખરાં; પણ તેમનો લગ્નવિધિ હજી થયો નથી, એટલે મનુજે એમનાં લગ્ન સ્વીકાર્યાં નથી. એ લગ્નવિધિ “બાણુ-” (બહારગામથી કે પરદેશથી) પાછા આવે ત્યાર પછી થાય તેમ છે. ચોમાસું બેસી ગયું છે એટલે એમને પાછા આવવા આડે હવે ઝાઝા દિવસ રહ્યા નથી. એ આ લગ્નનો વિરોધ નહિ કરે એટલું એમને આશ્વાસન છે. ને તેથી, હવે દસખારાં દિવસમાં જ લગ્નતિથિ નક્કી

થઈ જશે એનો રમણને આનંદ છે. એટલે જ સુલગાને ભેતાવેંત એ વધામણી આપે છે ને કહે છે કે:—

“તહમારાં ને વિલસુખેનનાં  
પ્રભુમંદિરે—”

‘પ્રેમપ્રભુની પ્રતિષ્ઠા થશે’ એટલે કે તમારાં ને વિલસુખેનનાં લગ્ન થશે એવા અર્થનું એ કશુંક કહેવા બંધ છે; ત્યાં જ અધ-વચ્ચેથી સુલગા ખોલી જઈ છે:

‘વિલસુખેનનાં ને મારા લગ્નની વાત જવા દો. તમારા પોતાના જ લગ્નની વાત કરોને! હું તો ક્યારે ‘બાબુ—’ આવે ને ક્યારે તમારાં લગ્ન નક્કી કરે તેની રાહ ભેઉં છું.’

જેવો છે તેવો આ વિનોદ છે. ને રમણ એનો મર્મ સમજે છે. તેથી જ એ સુલગાને ચુમ્બનાથી મૂંઝવી દે છે.

અને પછી ‘બાબુ—’ આવે છે. ચોમાસું પૂરું થાય છે. ‘શરદ-પૂનમ આવે છે. શિયાળામાં આ લોકોનાં લગ્ન થાય છે ને રસમય, સ્નેહમય જીવનનો નિરંતર ઉપભોગ કરતા એ લોકો વ્યાવહારિક કર્તવ્યોની ધુરા ઉપાડે છે: તે બધું કવિ નીચેની પંક્તિઓદ્વારા સૂચવે છે:

શરદપૂનમની રાત્રિએ  
તારા નેત્રે વિહાસતી,  
ચન્દ્રિકા સૌંદર્ય નિર્ગળતી,  
શરદની એક વાદળી  
મોતી વરસી રહી પછી  
સ્નેહબારમાશીને બાગે ખેલતાં  
રસાત્માઓ, સાગરના બે તરંગ શા,  
હૃદય આલિંગી—જીવન સમ્મેલી  
સાગરની મહાસફરે આલ્યા.

(પૃ. ૯૫)

અહીં ‘સ્નેહજારમાશીને બાગે-ખેલતાં ખેલતાં એ રસાત્માઓ—  
અલખત, પોતાની અવધ પૂરી થઈ હશે ત્યારે — સ્વર્ગવાસી થયા’  
એવો અર્થ તારવવામાં આવ્યો છે તેનું કારણ ‘સમ્મેશી’નો અર્થ  
‘સમેટી’ કરવામાં આવ્યો છે એ લાગે છે. ખેરું કહીએ તો ‘સમ્મેશી’નો  
અર્થ ‘સંમિલન કરીને’ એટલે કે એકબીજા સાથે મેળવી દઈ ને કે  
એકરૂપ બતાવી દઈ ને — એવો થાય છે. અને ‘સાગરની મહાસફરે’  
આલવું એટલે ‘મરી જવું’ એમ નહિ, પણ ‘લવસાગરની સફરમાં  
સિદ્ધિ કે વિજય મેળવવા માટે નીકળવું’ — એવો અર્થ સ્પષ્ટ છે.

એટલે વ્યાવહારિક લગ્નવિધિ થયા પહેલાં યુવકો અને યુવતીઓ  
દમ્પતીજીવન શરૂ કરે તેમાં કવિને કથું અનુચિત લાગતું નથી એમ  
માનવું બરાબર નથી. આપણે જોઈ ગયા તે પ્રમાણે, લગ્નવિધિને કવિ  
આવશ્યક ગણે જ છે. અલખત, તેમ છતાં, લગ્નવિધિ થયા પહેલાં  
‘રમણુ — સુલગાને અને સૌભાગ્યચંદ્ર — વિલસુને એમણે એકબીજા’  
સાથે જે છૂટછાટ લેતાં — ને વારંવાર લેતાં — બતાવ્યાં છે તે સમા-  
જના સ્વાસ્થ્યની ને હિતની દૃષ્ટિએ કેટલું નિર્વાણ ગણાય તે વિચારણીય  
છે. ‘રસતરસ્યાં બાળેતે રસની રીત ન’ જીલવાનું કહેનાર કવિને  
આ છૂટછાટ ખટકતી નથી એ નવાઈ જેવું છે અને વિશેષ નવાઈ  
જેવું તો એટલા માટે છે કવિ લગ્નને કેવળ વ્યક્તિગત પ્રશ્ન કે અંગત  
બાબત ગણતા નથી, પણ સમાજમાં ‘રસ, જ્ઞાન, આનંદ, પ્રેમ, પૂજા,  
પ્રભુતાનાં’ સુધાકિરણો ફેલાવનાર મહત્ત્વનું સાધન ગણે છે.

[૧૯૫૨]



## વસન્તોત્સવ — થોડીક વધારે અર્થઁચર્યા

‘સંસ્કૃતિ’ના જનન્યુઆરીના અંકમાં પ્રગટ થયેલી ‘થોડીક અર્થ-ચર્યા’ના અનુસંધાનમાં એક લાઈ લખે છે કે ‘આપે વિલસુને વિધવા જણાવી છે તે શું સાચું છે? આપના લેખના વાચન બાદ હું ત્રણ વાર ‘વસન્તોત્સવ’ વાંચી ગયો. ઠાઠ જગ્યાએ એવી એક પંક્તિ આવતી નથી, જેથી વિલસુને આપણે વિધવા ગણીએ...કોલેજના પ્રાધ્યાપકોને પૂછતાં તેમણે પણ વિલસુને કુમારી જ જણાવી છે.....’

વિલસુ વિધવા છે એવું કવિએ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કયાંય નથી કહ્યું એ વાત સાચી છે. પણ નાનાંમોટાં અનેક સૂચનો દ્વારા કવિએ એ બતાવ્યું છે એમ મને લાગે છે

(૧) ‘વસન્તોત્સવ’માં વૈધવ્યનો પ્રશ્ન ઠાઠના મનમાં સૌથી વિશેષ ઘોળાતો હોય તો વિલસુના મનમાં ઘોળાય છે. એટલે જ વૈધવ્યની ચર્યા એ શરૂ કરે છે ને સૌથી વિશેષ રસ પણ એ ચર્યામાં એ જ લે છે.

(૨) વધારે સાચું તો એ છે કે વિલસુ ચર્યા પણ નથી કરતી; માત્ર પોતાના મનની મૂંઝવણ જ રજૂ કરતી હોય છે અને તે પણ પોતાના સૌભાગ્યનાથની પાસે જ.

(૩) પૃ. ૪૬ (પહેલી આવૃત્તિ) પર વિલસુ સૌભાગ્યચંદ્રની સ્નેહદીનતા સહી નથી શકતી. એના પોતાના ‘હૃદયમાં પૂર ધમધમે’ છે. એટલે પોતે પોતાની જાત પર કાબૂ રાખી શકતી નથી, અને સૌભાગ્યચંદ્રને ચુંબન કરી બેસે છે. અને તે માટે એ સૌભાગ્યચંદ્રની માફો માગે છે એના અર્થ જ એ કે આમ કરવામાં પોતે કંઈક ખોટું, કંઈક અયોગ્ય, કંઈક પોતાને ન જાણે તેવું કરી બેઠી છે એમ તેને લાગે છે અને સૌભાગ્યચંદ્ર એ જાણી ગયો છે તેનો એને-ક્ષોભ છે. એ વિધવા ન હોત અને સુભાગની માફક માત્ર કુમારિકા હોત તો તેણે આ ક્ષોભ પામવાનો ન રહેત.

(૪) હૃદયમાં સ્નેહોદય થયો છે એ વાત ખરી; પણ પોતે વિધવા છે અને વિધવાથી ન સ્નેહનું અર્પણ થાય કે ન સ્નેહનો સ્વીકાર થાય એવી આ જગતની રૂઠિ છે. એટલે વિલસુને આ જગત ‘વિષવંતું’ લાગે છે. (પૃ. ૪૬, ૪૭)

(૫) પૃ.૩૮ પર સૌભાગ્યચંદ્ર ‘દેવી ! આ કૂલ ’ કહીને વિલસુને કૂલ આપે છે ત્યારે, કાવિના જ શબ્દોમાં કહીએ તો :

વિલસુએ પુષ્પ સત્કાર્યા,  
તહેના પરાગપાનનો પ્રશ્ન,  
અન્ય એક મહા પ્રશ્ન સાથે,  
વિધાત્રીને પૂછ્યો.

આ લગ્ન્ય એક મહાપ્રશ્ન એટલે વિધાત્રીએ આપેલી વૈધવ્યદશામાં ‘પરિમલિત અનિલ લહરતો’ લહરતો આવીને

રામરોમમાં પ્રાજ્વલ પ્રગટતા  
વિલસુના પ્રાણને સ્પર્શી સ્પર્શી  
કંઈ અનુપમ ચેતન સળગાવતો

હોય ત્યારે પ્રાણની ચેતનાને પ્રગટવા ને પ્રહીન થવા દેવાય કે નહિ તે, એ સૂચન સ્પષ્ટ છે.

(૬) વિલસુને પોતાની વૈધવ્યદશા ખટક્યાં કરે છે, એટલું જ નહિ પણ આ દશામાં હૃદયમાં સ્નેહોદય થાય તેને એ, જગતની રૂઠિને અનુસરીને, અઘટિત ગણે છે. તેથી એના મનનો ખટકો દૂર કરવાને માટે સૌભાગ્યચંદ્ર એને કહે છે કે :

સરલ ખાલે ! પ્રભુનું ધામ  
પ્રેમનું પરમ મન્દિર છે.

\*

નથી ત્યાં કૌમારના કરમાશ  
કે નથી વૈધવ્યની વિરૂપતા. (પૃ. ૪૭)

ને તેથી જ એના હૃદયમાં જાગેલો પ્રેમભાવ ન્યાય અતે ધર્મ છે એ ખતાવવા માટે સૌભાગ્યચંદ્ર એને કહે છે કે :

પ્રેમલગ્નને વધામણાં દે છે  
શું જગત કે શું જગતનો સ્વામી.  
પ્રેમલગ્નની વિધવાને  
પુનર્લગ્ન સમું પાપ નથી,  
દેહલગ્નની વિધવાને  
પ્રેમલગ્ન સમી મુક્તિ નથી. (પૃ. ૪૮)

(૭) વિલમ્બના હૃદયમાંથી વૈધવ્યદશાની વાત કાઢી નાખવા માટે જ સૌભાગ્યચંદ્ર તેને

જગતે સુન્દરીસંઘ એ જ વિધવા છે :  
સરિતાને આરા તો એ જ હોય :  
સ્નેહને આ તીર ને સ્નેહની પાય :  
કુમારિકા અને લગ્નપ્રતિની. (પૃ. ૪૯)

એમ કહીને ભારપૂર્વક ઉમેરે છે કે :

‘વિધવા’ એ શબ્દબ્રમ છે,  
વસ્તુસ્થિતિનો વિપર્યાય છે.

અને વધારે સ્પષ્ટીકરણ માટે સમજાવે છે કે :

સંસારલગ્ન પ્રાણેલી સુન્દરીઓ  
કઈક કુમારીઓ હોય છે,  
સંસારે કુમારી માનેલી બાલાઓ  
કઈક લગ્નપ્રતિનીઓ હોય છે.  
દેવિ ! તહેમે કુમારાં છો,

સુભગાબહેન લગ્નપ્રતિની છે. (પૃ. ૪૯, ૫૦)

અહીં ‘કુમારી’ એટલે માત્ર અવિવાહિત નહિ; પણ જેનામાં સ્નેહોદય થયો નથી એવી ઠાઠ પણ સ્ત્રી—પછી ભલે સાંસારિક દૃષ્ટિએ એનાં

જાણી મને અત્યંત દુઃખ અને ક્રોધભર્યું આશ્ચર્ય થયેલ. પરંતુ કાંઈક નિરાશા, કાંઈક પ્રકૃતિનું શૈથિલ્ય, કાંઈક ઉદાસીનતા, કાંઈક અશક્તિ બધાં ભેગાં મળીને મને નિષ્ક્રિય સ્થિતિ પ્રાપ્ત થઈ હતી અને તેવાં અને તેવાં કાંઈ બીજાં કારણોને લીધે હું વસન્તોત્સવમાના થયેલા અનર્થ વિષે કાંઈ લખી શક્યો નહોતો. હવે સાહિત્યવિષયક ચર્ચાની લખાપટ્ટીમાં ન પડવું એ તો વર્ષો થયાં મેં ધારી રાખ્યું છે — તોપણ નહાનાલાલને થતા ગંભીર અન્યાય વિષે પણ હું આટલો વખત મનમાં મૂકાઈ બેસી રહ્યો એ, હમણાં તમારું ‘પર્યેષણ’ પુસ્તક જોતાં મને અસહ્ય થઈ પડ્યું. એટલે તમને તે વિષે મારી સમજ, મારી માન્યતા, અને (એમ પણ કહું કે) મારી ખાતરી જણાવવા આ પત્ર દ્વારા તત્પર થયો છું. સ્વ. શ્રી. રણજીતરામના સહવાસને લીધે નહાનાલાલનાં મંતવ્ય પણ હું બહુ નિકટતાલગ્ન માહિતીથી જાણી શકતો. શ્રી. નહાનાલાલ સાથે પણ સાધારણ રીતે સારો કહીએ તેવો પરિચય ઠીક ઠીક હતો, પણ સાહિત્ય કે તેમનાં લખાણુ વિષે મારે તેમની સાથે વાતચીતનો વ્યવહાર બહુ નહોતો. સાટે સ્વ. રણજીતરામ સાથે તેવો પરિચય પુષ્કળ હતો — અને તેથી વસન્તોત્સવના તે બે પ્રસંગ વિષે મારી સમજ અને જાણ એવાં હતાં કે વિલસુ વિધવા જ હતી, અને નહાનાલાલે વસન્તોત્સવ દ્વારા વિધવાના પુનર્લગ્ન પણ પવિત્ર અને માનાર્હ જ છે — હોવાં જોઈએ એમ સ્થાપિત કર્યું હતું લગ્નપ્રેમની પવિત્રતામાં માનનારા શ્રી. નહાનાલાલ રીતસરનો વિધિ થયા પહેલાં શરીરસંબંધ થઈ શકે એવું કલ્પતા હોય એ તો મારા મનમાં ઊતરતું જ નથી. દાર્મ્પત્ય પ્રેમનાં પવિત્ર ગાણાં ગાનારા નહાનાલાલ વિષે આવી કલ્પના કરવી એ મને ઘણું ઊતાવળું, અવિચારી, અને નહાનાલાલને અન્યાય કરે તેવું લાગે છે.

‘ખાણુ’ આવશે એ વિષે પણ મારી સમજ ચોક્કસ અને પાકી જ હતી અને મારી સ્મરણશક્તિ પર વિશ્વાસ રાખી શકું તો રણજીતરામનો પણ એવો જ અભિપ્રાય હતો કે — અમે કોલેજમાં હતા તે જમાનામાં — આગળ પાછળ પાંચસાત વર્ષના ગાળામાં